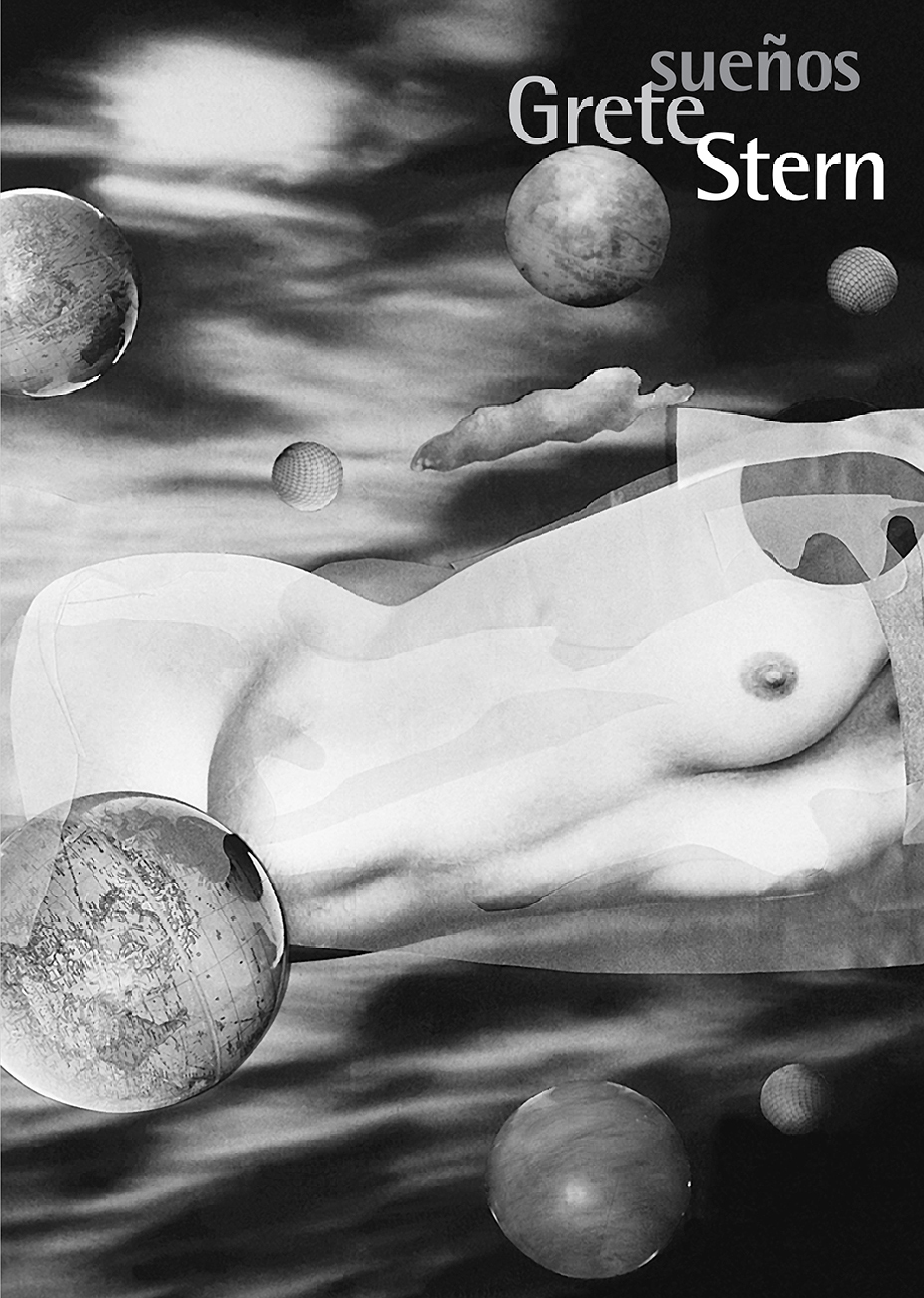

sueños
Grete
Stern

CONSORCIO DEL **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**





MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE





sueños
Grete
Stern

CÍRCULO DE BELLAS ARTES



EXPOSICIÓN

Área de Artes Plásticas del CBA
Laura Manzano

Montaje
Departamento Técnico del CBA

Transporte
Dobel Art

Seguro
AON

CATÁLOGO

Área de Edición del CBA
Carolina del Olmo
Ignacio Salcedo
Elena Iglesias Serna
Javier Abellán

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

El Círculo de Bellas Artes quiere agradecer la valiosa colaboración de María Marsans y de la Galería Jorge Mara-La Ruche.

ISBN: 978-84-939928-9-7
Depósito Legal: M-29382-2015

sueños
Grete Stern



En su compromiso con la difusión cultural y artística, el Círculo de Bellas Artes tiene el honor de presentar la exposición *Sueños* de la fotógrafa argentina, Grete Stern, precursora del fotomontaje en el país.

Del potente conjunto de fotografías de esta alemana de nacimiento emigrada en los albores del nazismo, la exposición se centra en los fotomontajes que vinieron a ilustrar la sección *El psicoanálisis le ayudará* de la revista semanal *Idilio*, en total 140 trabajos de 1948 en adelante, que vienen a componer como proyecto su obra más viva y más original.

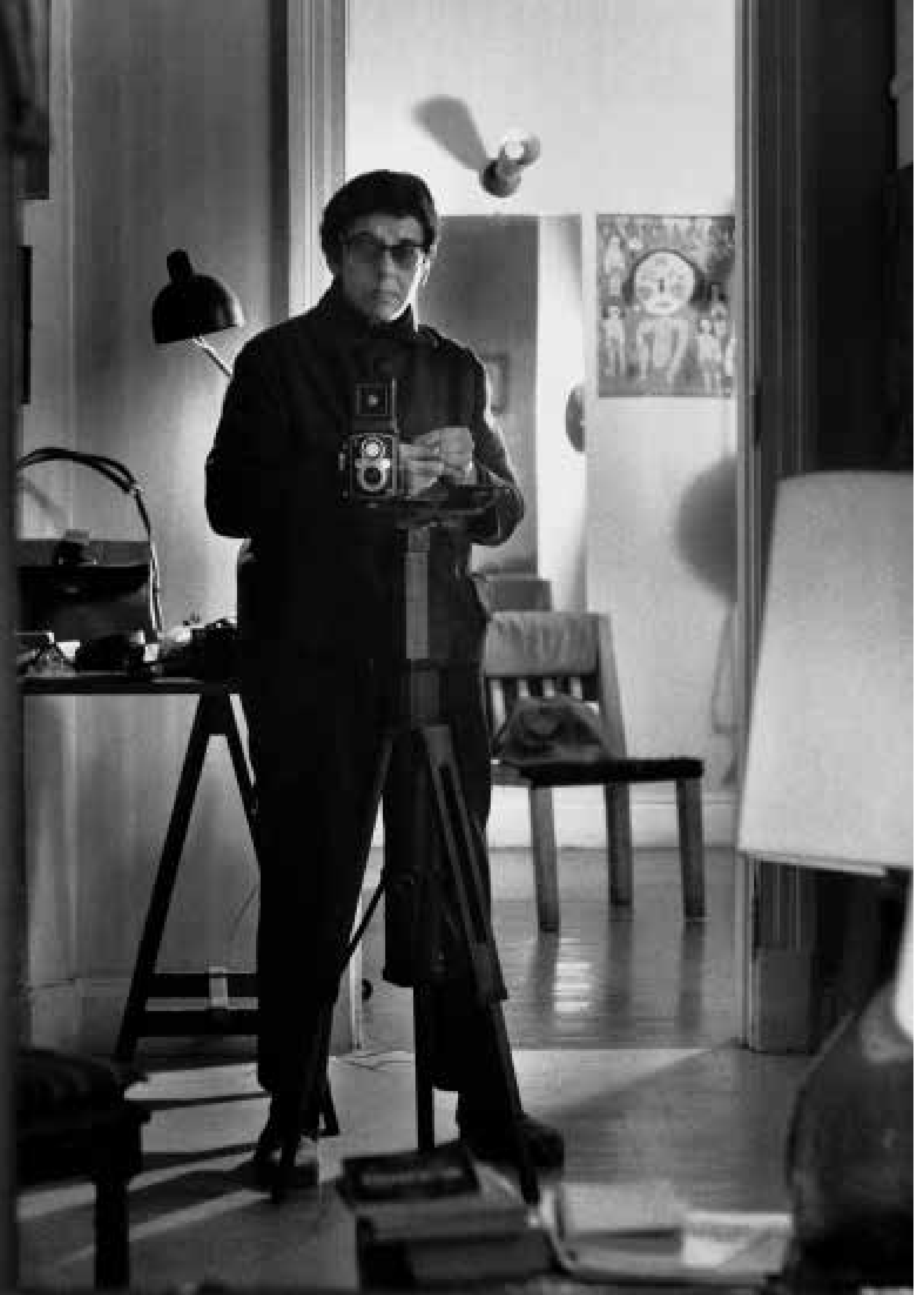
Previamente, Grete Stern había entrado en contacto con algunos de los exponentes del fotomontaje alemán durante su etapa de estudiante, iniciándose luego dentro de la fotografía comercial en la agencia *ringl + pit*, fundada por ella misma y su amiga Ellen Auerbach, y retratando a la élite cultural, tanto a su paso por Londres una vez exiliada, como en Buenos Aires, donde recaló finalmente llevada por su matrimonio con el también fotógrafo argentino Horacio Coppola. Bagaje que le sirvió para adquirir un conocimiento artístico mayor, indudablemente enriquecido.

La casa de Grete Stern en Buenos Aires se convertiría en epicentro cultural porteño a mediados de los años 40, donde se reunían intelectuales y artistas de la época, como los componentes del grupo Madí, que acudían a empaparse de la biblioteca y la propia experiencia de Grete, y donde exponían e intercambiaban conocimientos e ideas sobre arte.

Sueños solo es una de las caras de esta polifacética fotógrafa, quizás la más original y reconocida por encima de sus trabajos como retratista, paisajista o fotógrafa comercial. Los fotomontajes que componía Grete Stern a partir de las cartas enviadas por lectoras a la revista *Idilio* venían acompañadas de los textos del sociólogo Gino Germani, que firmaba como Richard Rest, quien interpretaba los sueños recogidos en dichas epístolas. Las obras realizadas solían situar a la mujer en un conflicto dentro de un escenario onírico. Más allá de lo sobresaliente en lo formal, las imágenes destacaban sobre todo por su aspecto conceptual, destilando una crítica ante determinados ideales femeninos y denunciando sutilmente la opresión a que la mujer era sometida.

El trabajo de recopilación de dichas obras ha sido complejo. La propia Grete no vino a conservar más que un tercio de los negativos, que se corresponde con el número de obras que se incluyen en la exposición, mientras en el catálogo podemos disfrutar y conocer prácticamente la totalidad de los *Sueños* con los títulos originales aportados en el momento de su publicación más los que luego Grete les pondría, así como con textos a cargo de Luis Príamo, que ha dedicado toda su vida a recopilar y divulgar los trabajos de los principales fotógrafos argentinos a lo largo de la historia.

Juan Miguel Hernández León
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Grete Stern

Apuntes sobre fotomontaje*

Hace unos años la revista *Idilio,* de Editorial Abril, dedicó una de sus páginas a la interpretación de los sueños. La tituló: «El psicoanálisis le ayudará». Era un momento en que los conceptos de ideas psicoanalíticas penetraban en todas las capas de la sociedad, y dicha página fue recibida con agrado por el público lector, mayormente femenino.

Recuerdo que la parte literaria-interpretativa de la nueva sección estaba bajo la dirección del profesor Gino Germani, bien conocido en el ambiente universitario, que firmaba las notas con el seudónimo Richard Rest. Para la ilustración fotográfica de los sueños interpretados, la Editorial Abril solicitó mi colaboración. Yo les propuse utilizar fotomontajes.

El trabajo se desarrolló más o menos así: Germani me entregaba el texto del sueño, copia fiel en la mayoría de los casos, de una de las tantas cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de interpretación. A veces, antes de comenzar mi labor, conversábamos con Germani acerca de la interpretación. Por lo general ocurría que Germani me presentaba solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro que el fondo, o representando formas intranquilas. En otras ocasiones me señalaba que tal figura debía aparecer haciendo esto o lo otro; o insistía para que aplicara elementos florales o animales.

Ahora bien, ¿qué es un fotomontaje? Una definición aproximada: la unión de diferentes fotografías ya existentes, o a tomarse con ese fin, para crear con ellas una nueva composición fotográfica. De esta manera surgen numerosas posibilidades para la composición, entre ellas la de juntar elementos inverosímiles. Por ejemplo: una mujer en traje de baño, en una sala de fiesta, guiando un elefante. Además, se pueden distorsionar las proporciones de los elementos que se utilizan en el montaje. De ese modo, no es nada difícil que un niño aparezca sentado sobre una mosca que representa un avión, volando sobre un bosque de repollos. Se puede también distorsionar la perspectiva: un hombre fotografiado desde arriba observa unas torres o árboles fotografiados desde abajo. La perspectiva distorsionada siempre dará el efecto de lo inseguro, de lo inverosímil. Conviene agregar que, en contraste, una perspectiva correcta es imprescindible para otros casos, como el del niño montado en la mosca, pues aquí la perspectiva exacta aumenta gráficamente la veracidad.

Hay varias técnicas para la realización del fotomontaje. Se pueden proyectar, por ejemplo,

* Texto leído en el Foto Club Argentino, Buenos Aires, septiembre 1967, y publicado en la revista Fotomundo, número 310, Buenos Aires, febrero 1994.

Grete Stern. *Autorretrato con la cámara*, 1970. Gelatina de plata, 30 x 22 cm. Colección Archivo Grete Stern.

los elementos que lo componen directamente sobre el papel fotográfico por medio de la ampliadora; se mueve la ampliadora según el tamaño deseado; se mueve el papel que recibe la proyección según el lugar que debe ocupar la imagen; se tapan partes del negativo o del papel para que no se proyecte el negativo entero, o para dejar en el papel lugares en blanco para recibir otras proyecciones y evitar que una fotografía cubra la otra, siendo esto último a menudo el efecto buscado.

Los montajes que expongo están realizados de otra manera. Primero preparo un boceto, un dibujo a lápiz que indica la diagramación y los elementos fotográficos que compondrán el montaje. Veamos: un fondo de nubes, una playa de arena en primer plano, en la que se ve una botella de vidrio con una chica encerrada en ella. Amplío los negativos de acuerdo a este boceto. Las nubes y la playa las obtengo de negativos de mi archivo. Tomo una fotografía de la chica sentada en la posición que indica el boceto. La amplío a un tamaño que permita colocarla detrás de la botella real, de modo que produzca la impresión de que la chica está encerrada en la botella. Fotografío el conjunto y lo recorto. Luego ensayo el tono de los fondos –el cielo con nubes y la playa de arena– para que den relieve a la botella. También ensayo el tamaño de la botella respecto del fondo, probando qué tonalidad y tamaño relativos me convienen. Yo me inclino por este sistema, que me permite decidir visualmente, no intelectualmente, moviendo e intercambiando los elementos fotográficos, hasta que logro la composición que me satisface. A continuación pego las fotografías en el orden elegido. Si lo considero necesario, agrego elementos gráficos, tales como sombras, bordes subrayados, etcétera. También es útil el retoque en el montaje, agregando o suprimiendo lo que uno desea. En este caso, nos hallamos ante una combinación de elementos gráficos y fotográficos.

Otra manera de trabajar, más complicada que la que acabo de describir, pero que produce buenos efectos de espacio, de luz y de sombra, de verosimilitud, es la siguiente: se colocan las diferentes fotografías que integran el montaje, sueltas o entre vidrios, o apoyadas en palitos o cartones, en el orden que les corresponde, como si se tratara de un scenario, si lo veo necesario, puedo dejar algunos elementos fuera de foco. Al fondo, las nubes; la playa de arena más cerca de la cámara y, al final de la playa, o entre playa y nubes, la botellita con la chica. Ninguna fotografía toca la otra. Esto da la posibilidad de producir nuevos efectos por medio de la iluminación. Finalmente, fotografío todo este escenario.

El fotomontaje se utiliza también para otros fines. Arquitectos, escultores y decoradores –particularmente los de teatro– lo emplean a menudo. Su aplicación exige un gran control de la perspectiva y de la proporción. A propósito de lo dicho, voy a contar un caso que considero interesante. Un escultor proyectó un monumento a levantarse en cierto lugar de la ciudad. Presentó la figura reducida al concurso correspondiente, y agregó un fotomontaje donde se veía la escultura ya instalada en el lugar que tenía destinado. Para realizar el fotomontaje fue necesario fotografiar primero el mencionado lugar. El escultor eligió el punto de vista, y el fotógrafo debió decir: 1) a qué altura del suelo colocar la cámara; 2) cuál debía ser la posición del sol en el momento de la toma. El fotógrafo hizo dos tomas: una donde el fondo o las partes lejanas presentaban la misma nitidez que las partes cercanas, y la segunda dejando las partes lejanas fuera de foco.

La fotografía siguiente era la del pequeño monumento. Aquí también el escultor eligió el ángulo a observar. El fotógrafo tuvo que calcular a qué altura del pequeño monumento colocar la lente de la cámara y, además, debió elegir la posición de las lámparas para que el efecto a producir se correspondiera al efecto del sol en la vista fotográfica anterior. Otra vez se hicieron dos fotografías: una con el fondo en foco, la otra con el fondo fuera de foco. Para la toma final no se pegó la fotografía del monumento sobre la foto de la ciudad, sino que se la colocó frente a la misma, obteniendo así un gran efecto de volumen.

También se utiliza el fotomontaje para fines de propaganda publicitaria. En la actualidad, con menos intensidad que hace diez o quince años. Pero siempre es interesante para la realización de tapas de libros, avisos y afiches. Fuera del catálogo presento aquí algunos trabajos míos realizados para propaganda publicitaria.

En una librería vi, días pasados, un libro que recomienda y explica la aplicación del fotomontaje. Pude observar algunos montajes poco comunes: la combinación de diferentes partes de caras distinas logrando expresiones insólitas. Para el trabajo de montaje es sumamente útil contar con una amplia colección de revistas. Ver muchas fotografías abre campo a las sugerencias y estimula las ideas.

Cuando el fotomontaje se destina a una publicación debemos tomar la precaución de no utilizar caras o figuras de personas sin su autorización. Cierta vez, en un montaje para Editorial Abril, mostré la cara de una chica que se observa la mano. Cada dedo de la misma era reemplazado por la figura de un hombre diferente. Para este trabajo utilicé figuras de modelos de mi archivo cuya conformidad tenía asegurada. Pero me faltaba la figura de un hombre para el pulgar: debía ser bajo, gordo, sin sombrero. Me acordé de una fotografía de un grupo de obreros que había tomado años atrás. Allí estaba el que cubría las características buscadas. Pegué su fotografía sobre el pulgar y entregué el trabajo. Días después de aparecer la revista la editorial me informó que una señora viuda, muy ofendida, se había presentado preguntando dónde obtuvieron la fotografía de su difunto esposo –que era el del pulgar– y quién había autorizado su reproducción. Expliqué los pormenores del caso a las autoridades de Abril y éstas dieron mi nombre y número de teléfono a la señora. Yo estaba dispuesta a asumir las responsabilidades de una situación un tanto imprevista, pero la señora nunca se presentó.

No fueron los fotógrafos los primeros que hicieron de este juego con las fotografías un medio gráfico mundialmente reconocido, sino los artistas plásticos que integraban los movimientos Dadá y Surrealismo. Ellos descubrieron en la fotografía un elemento nuevo y distinto para la realización de sus composiciones en combinación con el dibujo y con la pintura.

El Dadaísmo fue un movimiento artístico que se creó en Zúrich, Suiza, a comienzos de 1919, es decir, apenas finalizada la Primera Guerra Mundial. Artistas jóvenes, plásticos y escritores de varios países europeos se reunían diariamente en un cabaret de nombre Voltaire. Todos se oponían a la guerra y al nacionalismo e invitaban a artistas de todas las corrientes y al público a participar ofreciendo sugerencias y formulando planteamientos. Entre los primeros figuraron Picasso y Marinetti. En verdad, el Dadaísmo se presentó en contra de todos los ismos existentes: cubismo, futurismo, expresionismo, etcétera. Tenía la intención de inquietar al publico. Y este propósito se logró ampliamente. En el cabaret se hicieron presentaciones tan extrañas, tan excéntricas, que produjeron en el público reacciones de gran violencia.

En Berlín el Dadaísmo tenía un tono más político. Huelsenbeck, conocido líder de Dadá, era comisionado de las Bellas Artes de la Revolución Alemana. Otros colaboradores de renombre internacional eran George Grosz, extraordinario dibujante, o John Heartfield, que utilizó el fotomontaje para las tapas de los libros de su editorial Malik y aplicó una tipografía arbitraria en los afiches que contenían declaraciones políticas. Otro era Kurt Schwitters, pintor, dibujante y poeta, no comprometido políticamente. Escribió largas poesías compuestas sólo de sonidos, que él mismo recitaba cantando, gritando, silbando y bailando alrededor de una estatua en una galería de arte de Hannover, donde vivía. Todo esto se parecía a las presentaciones que se efectuaban en Zúrich y es, a cincuenta años de distancia, el antecedente directo de lo que hoy se da en llamar «happening». Schwitters hizo montajes utilizando fotografías, papelitos, botones o cualquier otro objeto que encontrara en sus paseos.

El fotógrafo Man Ray pertenecía a Dadá. Era norteamericano, pero fijó su residencia en París.

Presentó los rayogramas, que eran fotografías sin cámara, esto es, juegos de luces y de sombras de objetos sobre material negativo y positivo.

En 1924, poetas y artistas plásticos –gente joven, todos ellos, entre los que se contaban algunos adolescentes– fundaron el movimiento Surrealista, que puede entenderse como una continuación de Dadá, con mayor importancia y gravitación en lo que hace a su influencia, a sus exigencias y, en consecuencia, a lo que realizó. Nombraré algunos de los más conocidos artistas plásticos del Surrealismo: Dalí, Tanguy, Magritte. Y otra vez, el fotógrafo Man Ray. Uno de sus montajes más difundidos es aquel que representa los hermosos labios de una mujer en un cielo cubierto de pequeñas nubes, sobre un paisaje oscuro, neutro. Lo llamó *À l'heure de l'observatoireles Amoureux* (En la hora del observatorio-los amantes). Un detalle a subrayar: el título de un fotomontaje juega siempre un papel muy importante.

André Breton, jefe del Surrealismo, dijo en una declaración del movimiento: «Para mí la imagen más fuerte es la que presenta el mayor grado de arbitrariedad». Una interpretación de estas palabras sería la que sigue: en Dadá y en el Surrealismo se hacen presente restos del Romanticismo del siglo pasado, junto al rechazo de todo lo conocido y a una enorme valoración de la invención. Hoy estamos viviendo en la era de los inventos, de los platos voladores, de las máquinas que reemplazan al hombre en sus labores habituales, y otras cosas que nadie hubiera creído posible en 1930.

Un año antes del nacimiento del Surrealismo, en Alemania surgía otro movimiento, que se llamó *Die neue Sacalichkeit* (La Nueva Objetividad), que buscó la presentación de la imagen objetiva, contra todo sentimentalismo. En efecto, la fotografía puede ofrecer la representación objetiva de una cosa, especialmente si la muestra sin ambiente. Muchos artistas Dadá hicieron autorretratos combinando la objetividad de una fotografía recortada con el gesto romántico-inventivo personal. En una obra que se llama *Máscara para insultar a los estetas,* se ve medio cuerpo de mujer, el vestido escotado adornado con una rosa, el óvalo de la cara cubierto con un montaje de fotografías y de recortes de diarios.

Para terminar voy a describir los anuncios –fotomontajes– reproducidos en un libro dedicado a Dadá y al Surrealismo. El primer anuncio es del año 1906, de una revista inglesa, realizado con evidente ingenuidad. Se ve una multitud de hombres y mujeres bien vestidos y, en el fondo, una fábrica con sus correspondientes chimeneas. En el cielo gris, planeando sobre todo el conjunto, un corsé con ligas, tal como lo usaban las mujeres de aquel tiempo. Al pie se lee: *Party in the garden of the Royal Corset Company* (Fiesta en el jardín de la real compañía para corsés). El otro anuncio es del año 1936, de una revista para ropa femenina. Está presentado con habilidad publicitaria. Se ve un óvalo de cara, cortado de tela lisa; hilos de lana de tejer forman el cabello; dos botones en lugar de los ojos; otro hilo simula la nariz, y un pequeño cierre relámpago semiabierto es la boca. La leyenda dice: *Most slide fasteners suffer from exposure.* La traducción no es fácil, pues da lugar a una doble interpretación. Puede significar que la mayoría de los cierres relámpagos quedan abiertos, o que los muy «vivos» sufren, precisamente, por ser demasiado «vivos».

Discutir si la fotografía es un arte o no me parece un malgastar el tiempo, porque el terreno de las definiciones es infinito, trillado y controvertido, y ninguna definición podrá negar la importancia que tiene la fotografía en la vida social, política y expresiva del hombre de hoy.

Para mí, en todo caso, la fotografía es un medio con el que me expreso y que requiere, como afirma Julio Cortázar en su cuento *Las babas del diablo,* que se posea «disciplina, educación estética y dedos seguros».

Jorge Alemán

El dispositivo Grete Stern

HETERODOXIA POPULAR

¿Cómo llegan el Dadaísmo, la Bauhaus, el fotomontaje, el psicoanálisis y la vanguardia feminista al centro mismo de la edición de *Idilio*, publicación inaugural de las llamadas revistas del corazón, que se dirigía a las empleadas domésticas?

Esta pregunta sólo se vuelve inteligible si se atienden muchos de los aspectos por los cuales Argentina y en concreto su capital Buenos Aires, más que un país periférico, es un lugar excéntrico fuera del centro cultural europeo, donde la intervención de los exiliados en la cultura popular es decisiva, ya que funciona como un laboratorio de doble entrada. Es así que las vanguardias ilustradas que los exiliados encarnan, experimentan con lo popular emergente. Pero el goce plebeyo que se va sedimentando en el idioma de los argentinos a su vez ejerce un atractivo final sobre los intelectuales, que los seduce y modula, produciendo una marca heterogénea en la irrupción de la cultura argentina.

Al mismo tiempo que un centenar de comunidades extranjeras se incorporan al castellano del Río de la Plata, el idioma se vuelve más generoso con el equívoco, el argot intraducible, el artificio que lleva hablar al «vesre» en el lunfardo, la neologización de la lengua, fenómenos que desembocan en el gusto por el desciframiento de textos ilegibles. Finalmente, se manifiesta una tentación a reemplazar las tradiciones y los linajes interrumpidos por el exilio y la inmigración, por el juego de las fabulaciones, que inventan orígenes ficticios, genealogías teñidas de mitomanías, proyecciones megalómanas, lenguas vernáculas que sólo existen en la elucubración de los escritores gauchescos, etc. En definitiva, una atracción irresistible por el malvivir de los bajos fondos y la barbarie, incluso en los que se consideran más ilustrados. En Sarmiento y su pasión por el caudillo bárbaro, en Borges y los *malevos* habitados por un coraje impar, en Cortázar y los monstruos fantásticos del barrio, en Artl y los conspiradores insomnes, en Gombrowicz y su pasión por la aristocracia de la juventud proletaria argentina... En un contexto semejante, el deseo de saber qué lugar ocupa uno mismo en la trama de un malentendido tan crucial para la existencia, sólo puede encontrar su forma pertinente precisamente en el psicoanálisis; no sólo el discurso que asume la responsabilidad de desentrañar quién es uno en la trama confusa y bizarra que nos precede, sino más aun: es esa teoría que desde su momento inaugural se interroga por la importancia de la subjetividad femenina, más allá del género al que se pertenezca en nuestro advenimiento como seres sexuados, hablantes y mortales.

En este horizonte, tal vez se pueda entender la astucia que llevó a la más popular de las revistas del corazón y de las actividades del «hogar», a una sección como *El Psicoanálisis le ayudará*,

un dispositivo de interpretaciones protagonizado por Gino Germani, fundador de la Sociología moderna en Argentina, y Enrique Butelman, editor de Paidós, editorial pionera del psicoanálisis en lengua española. Todo esto, radicalmente sobredeterminado por el genio de Grete Stern que con su arte desborda el cuadro interpretativo propuesto por la sección de psicoanálisis. A su vez, esa urdimbre desgarrada pero vital, es impensable sin el trasfondo histórico de lo que John William Cooke llamo en su día «el hecho maldito del país burgués, el peronismo».

IDILIO Y LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS

Mujeres son invitadas a escribir sueños. Un vocabulario de psicoanálisis y un cuestionario sobre la vida amorosa de las lectoras, sus sueños repetidos, sus posibles conflictos, preceden a la interpretación que Richard Rest (Germani-Butelman) presentará a través de una clasificación escrupulosa y exhaustiva de los mismos. Nada sabemos del momento original, de la escritura de las lectoras de *Idilio*, de lo que la «mendocina narigona», «la chiquita», «la negra fea», «la desesperada», solicitan en su escritura y qué esperan de la misma. Sólo podemos captar que ellas mismas participan de la parodia con sus sobrenombres extremos y que anticipan a los personajes de Manuel Puig, verdadero artesano del ingreso de la sofisticación plebeya y popular de las mujeres en el ámbito de la novela moderna. En cambio el estilo de Rest, seudónimo de Butelman y Germani en su política de la amistad puesta en acto, es racional, clasificatorio, unívoco y exhaustivo. Nada de lo que Freud problematizó con respecto al «trabajo del sueño y su elaboración retórica», se encuentra en estos sueños interpretados. Nunca sabremos de los sueños de las lectoras más que lo que Rest decidió interpretar invirtiendo la formula presocrática de Freud, a saber, «donde era el ello, el yo debe advenir», en Rest la fórmula se simplifica y se destruye y se convierte en que el Yo desaloja al Ello. De este modo, el sueño queda por fin interpretado, el conflicto latente queda esclarecido y otorga recursos para una nueva orientación en la vida, ahora ya más advertida por el saber que la interpretación aporta. No hay lugar para «el ombligo del sueño», ese lugar que Freud indica como un límite a la interpretación, ni para la sexualidad y sus paradojas, ni para el beneficio añadido propio de la «satisfacción en los síntomas». En líneas generales sólo se retiene de las mujeres aquello que las lleva a desear un encuentro con un *partenaire*, y los obstáculos que se presentan siempre promoviendo un deseo auspicioso hacia una vida más libre. Sin embargo, algunos sueños, y esto es lo más interesante, nos hablan de una relación de las mujeres con una «otredad» que ya no es masculina y entonces las figuras del éxtasis, la infinitud, lo ilimitado, la experiencia cósmica, nos revela un tipo de satisfacción femenina que ya no permite ser encapsulada bajo los imperativos fálicos de un deseo conjugado sólo en términos heteronormativos. La pregunta freudiana «¿qué quiere la mujer?», también se abre paso en medio de los esfuerzos racionalistas del profesor Rest, que ha pretendido erigirse, bajo la modalidad de una psicología popular muy presente en la interpretación de los juegos clandestinos de la quiniela, en el Amo de la significación del sueño femenino.

EL DISPOSITIVO: FOTOMONTAJE Y DESMONTAJE DE *IDILIO*

Los fotomontajes de Stern se encuentran mejor preparados para dar cuenta del inconsciente freudiano: los cambios de proporción, la sobreimpresión de las imágenes, la distorsión elaborada, los detalles amplificados, la dislocación de la perspectiva, emergen como una excelente traducción de los juegos retóricos del sueño y los límites de la interpretación.

Como es sabido, el material emergente producido por el genio de Stern desmantela el cuadro interpretativo de Rest. Stern introduce «otra cosa». Y no sólo ilustra sobre la interpretación

de Rest, sino que provoca el «retorno de lo reprimido», presente tal vez en lo que las mujeres habían escrito. En primer lugar, el consentimiento voluntario a figurar como «objeto» en la fantasmática del deseo masculino, pero también la manipulación sádica que esto conlleva cuando una mujer queda reducida a la existencia inerte del objeto o reducida a un ornamento ominoso. Esto se ve en la configuración del fotomontaje, que le devuelve a Freud el potencial subversivo del Ello. En Stern, es el Yo el que es vuelto a situar en el torbellino del Ello y sus pulsiones. Pero hay en los fotomontajes algo más radical aún, algo que «nos mira» desde sus manchas irrepresentables, algo que desborda y suplementa la interpretación feminista de la sujeción de las mujeres al patriarcado, y en esto la presencia de Cacho, apodo masculino de su colaboradora doméstica que tampoco participa en la composición del fotomontaje, no es un dato irrelevante. Stern, muestra lo Otro de la mujer, un goce en perfecta vecindad con lo monstruoso, lo abismal, lo sin límite, fuera de toda medida y orden fálico, un goce «suplementario» imposible de coordinar con cualquier *partenaire* de un modo proporcional. En ese lugar, en donde habita el fotomontaje de Grete Stern, ya no se trata de mujeres sometidas, ni manipuladas, ni apresadas en sus ideales amorosos, sino de mujeres que en su éxtasis místico, coexisten con un modo de ser inexpresable que tal vez el arte, como es en este caso, puede mostrar y del que no se puede hablar.

El psicoanálisis te ayudará



EL MUNDO MISTERIOSO DE LOS SUEÑOS

Cuestionario de «El psicoanálisis te ayudará» en el número 1 de *Idilio* (columna de la derecha).
En el múmero 10 el nombre cambió por «El psicoanálisis le ayudará», que ya no fue modificado.

Enrique Lynch

Acerca de los *Sueños* de Grete Stern

La imagen fotográfica es un objeto curioso. Es una imagen generada por un artilugio técnico que, tras descomponer el movimiento de un cuerpo, consigue paralizar una fracción de ese movimiento por medio de un corte del continuo temporal, de tal modo que los haces de luz que conforman la visión corriente al rebotar sobre los objetos, dejan la huella de ese instante sobre un material sensible, o bien informan el algoritmo simulador que, en la copia, producirá un simulacro digitalizado. A tenor de lo que se ve en ella, la foto es una paradoja de la física pues sirve como testimonio de algo que en rigor no tiene lugar. El acontecimiento fijado por la máquina fotográfica reproduce un estado *virtual* del objeto, un fenómeno que no debería tenerse por real pues en la naturaleza no hay nada que esté quieto.

Asimismo, el trabajo de la cámara no se puede emular. Por mucha atención que prestemos a un instante cualquiera, nunca alcanzaremos su diabólica precisión al fijar el movimiento en una toma, lo cual es paradójico pues en la foto vemos la copia fiel de lo que es y, sin embargo, lo que ella retrata no puede considerarse *real*. En condiciones normales nuestra atención está distendida y se disemina o se dispersa sobre la secuencia observada, mientras que la toma fotográfica convierte un instante cualquiera en un momento pregnante como el descrito por Lessing en su célebre ensayo sobre Laocoonte: ocasión crucial que se sitúa entre el estado que anticipa la toma y el que se funde con el acontecimiento inmediatamente siguiente, instante que marca la aparición de una *presencia* que, una vez copiada por un procedimiento analógico o digital, se compara con una experiencia visual insólita que es casi una epifanía. La foto es absolutamente singular, se puede repetir y copiar indefinidamente, pero lo que se ve en ella es irrepetible.

En efecto, en la foto *se hace presente* algo y lo mismo da que esa presencia se nos haga patente en un daguerrotipo rudimentario o en un sofisticado holograma tridimensional, como los que generaba la máquina de *La invención de Morel* en la conocida novela juvenil de Adolfo Bioy Casares, porque el fantasma que genera es el mismo. La técnica no varía la naturaleza de la foto como presencia fantasmal, sino que tan sólo la hace cada vez más perfecta. No importa que el hieratismo de la pose o que el corte abrupto de la instantánea trasponga a un plano trucado y sin cuarta dimensión los pulsos del cuerpo, la agitación de la sustancia viviente, la morbidez de la carne o el brillo de unos ojos. La imagen reproducida por la fotografía siempre hiende la superficie de las cosas retratadas en ella, por eso llega a aquella parte de nosotros mismos que suele permanecer oculta a los sentidos y hace que asome algo semejante a un alma desde el fondo de su morada en sombras. La foto no es, pues, una representación cabal, sino un espectro: la huella o el rastro de esa presencia que en la

experiencia ordinaria pasa inadvertida, debido a que lo habitual es que quede enmascarada por el movimiento de los cuerpos. Hasta tal punto es estrecha la imbricación de la máquina (y de la técnica que la sustenta) en la generación de la fotografía que, si procedemos de buena fe, no podemos sino reconocer que el estatuto de ésta como «arte» queda siempre en entredicho: ¿dónde está el «arte», en la máquina o en el fotógrafo? Por esta razón, a menudo el trabajo «artístico» de una toma sólo se hace notar en la periferia de la instantánea, en el uso subsidiario de la técnica fotográfica en publicidad, en el cine o en el diseño gráfico y en la elaboración de la propia fotografía, que se concentra en la manipulación de la luz, en el encuadre de la toma o en los retoques ulteriores. Un género derivado de la fotografía como es el cine, muestra que la técnica fotográfica es fundamento o complemento de otro discurso que extrae de ella un potencial expresivo desconocido.

Pero para desarrollar este potencial en cualquiera de sus muchos registros y conseguir «elevarse» desde la condición de mera técnica a la de «arte», la fotografía ha de desembarazarse de esa característica precisión que le está asociada y que le es consustancial. Una precisión que, como es técnica, avanza de manera inexorable y se perfecciona sin parar. La fotografía siempre es –y cada vez más– *demasiado literal*. Quizá por esta razón, para librarse del peso de la literalidad, Andy Warhol retoca sus retratos de celebridades emborronándolos, como si los maquillara; o bien interviene en su serie de *Car-Crashes* sumergiendo las fotos en planos traslúcidos de color que dan realce visual a las siniestras imágenes de los accidentes de carretera.

Algo semejante intentan las aplicaciones que, por medio de filtros y plantillas de exposición y saturación de la luz, consiguen hacer que instantáneas sacadas por millones de anónimos usuarios de teléfonos móviles se parezcan a las delicadas tomas en colores pastel y se asemejen al sepia de las postales de hace medio siglo o a las tonalidades propias de las cámaras Kodak y las películas Ektachrome de los años sesenta.

Hay obras de artistas fotógrafos como, por ejemplo, la del canadiense Jeff Wall, que se concentran en elaborar el antes y el después de la foto en el trabajo de preparación de la instantánea (*Stage-Photography*) y en la técnica de la exhibición posterior, es decir, en la concepción de la necesaria tramoya de una toma y más tarde en su exposición. Wall monta sus grandes diapositivas sobre una *light-box*: una gran caja que sirve de continente y como marco retroiluminado, procedimiento que sin pudor Wall copia de las grandes vallas publicitarias de nuestras ciudades. El artista deja trabajar a la técnica y se reserva para sí el contexto, la composición y la exposición final; y es allí donde hemos de buscarlo. En este sentido, las obras que componen la serie de *Sueños* de Grete Stern son muestras de la misma intención de salirse del estrecho horizonte técnico que coarta la fotografía con objeto de que *diga* mucho más de lo que sus imágenes ilustran.

Stern concibió sus *Sueños* como ilustraciones para una especie de consultorio psicológico-sentimental incluido entre las secciones de *Idilio*, gazmoña revista porteña de los años 40 y 50 del pasado siglo, orientada al público femenino. Hacia allí dirigían cartas las lectoras donde relataban sus sueños que más tarde eran interpretados de manera *sui generis* por el profesor Gino Germani, sociólogo italiano que figura entre los introductores del psicoanálisis en Argentina. Las cartas respondían a la invitación de la sección: «El psicoanálisis puede ayudarle» y seguían un mismo proceso de tratamiento. Como la propia Grete Stern explicó en ocasión de una exposición de sus trabajos hace algunos años, ella recibía la carta original de la lectora acompañada del comentario de Germani y, con estos dos recursos de inspiración, realizaba un boceto a lápiz que más tarde le servía para componer el escenario de la toma, donde empleaba fotografías originales y otras sacadas de su propio archivo de imágenes. Escogía la iluminación adecuada, disponía la escena en planos, jugaba con las luces y las

sombras y finalmente producía una foto. Aparte de lo sugestivos que son sus escenarios, entre las cualidades más sobresalientes de la técnica fotográfica de Stern en esta serie está, por una parte, hacer de cada instantánea una representación; y, por otra, su habilidad para montar imágenes fotográficas en una época en que los recursos técnicos disponibles para este tipo de montajes eran casi inexistentes.

Aunque la materia prima y el resultado final de los *Sueños* son fotografías, su significado claramente trasciende el registro convencional del retrato y da una inusitada importancia y protagonismo al trabajo artesanal del fotógrafo. Han de ser valorados, pues, más que como instantáneas, por su expresividad en la composición y por la explícita intención alegórica de las inquietantes imágenes de un mismo tema que se repite: una mujer retratada como protagonista de una situación dramática. Quizá por ello se ha visto en ellas la dramatización de la condición femenina en tiempos de represión y, en este sentido, se ha querido dar a los *Sueños* un propósito de denuncia sobre las condiciones de la mujer en la Argentina del siglo pasado. Sin embargo, ésta parece una lectura sesgada de unas composiciones cuya función primordial era servir de ilustración al relato de un sueño y a su interpretación correspondiente, según los patrones de una revista ilustrada de gran público y con una explícita simbología psicoanalítica. Stern consigue sacar todo el partido posible de la ilustración con los recursos rudimentarios de que dispone en la época en que colaboró en la revista *Idilio,* y su técnica fotográfica va mucho más allá del propósito subsidiario original, porque los *Sueños* son sorprendentes y nuevos objetos visuales.

Bien es cierto que para respetar el modelo original de la composición, lo correcto sería abordar estos objetos junto con los relatos oníricos y las interpretaciones que los ilustran, del mismo modo que en algunos casos el título escogido por Stern es tanto o más significativo que la iconografía que nombra, como es habitual que ocurra en algunas obras de pintores surrealistas como René Magritte o Salvador Dalí. No tener en cuenta ese contexto limitaría la apreciación del trabajo de Stern. Asimismo, los *Sueños* sugieren probables referencias que remiten a la obra de algunos artistas de los años veinte y treinta del pasado siglo que, o bien fundían las imágenes fotográficas con planos de pintura y en composiciones neofiguradas, como es el caso de los montajes de Hannah Höch, o bien construían narraciones visuales, como las de las *Novelas* de Max Ernst. Por su parte, la propia Stern ha reconocido su deuda con el primer Dadá, en la obra de Huelsenbeck, su admiración por George Grosz y la influencia del movimiento de la *Neue Sachlichkeit*, uno de los conspicuos antecedentes del surrealismo.

En cualquier caso, la impronta más relevante en los montajes fotográficos de Stern es sin duda el surrealismo: los *Sueños* satisfacen al pie de la letra las pautas de lo que los surrealistas entendían por representación. De una parte, se nutren de una materia onírica que ha sido traspuesta y llevada al plano de una narración ilustrada; y, puesto que se trata de sueños, las extrañas situaciones reproducidas introducen o sugieren circunstancias imposibles que, no obstante, son verosímiles, lo que configura la típica situación que el surrealismo caracterizó como *maravillosa*. Sería difícil encontrar obras más adecuadas que éstas para ejemplificar la función que el surrealismo daba al arte plástico: el descubrimiento de lo maravilloso sobre o por detrás de lo cotidiano.

Stern compone tres planos del acontecimiento narrado: el propuesto por la carta de la lectora, el plano de la interpretación y su propia reelaboración icónica. Las imágenes superpuestas y descontextualizadas producen un sentido insólito, como nuevo es el objeto retratado, que lo real no contempla; y de resultas de ello, las imágenes no reproducen el trabajo maquínico de la cámara, sino la acción imaginativa de la mirada de la artista.

Por lo demás, en tanto que artefactos, los *Sueños* también rinden tributo a la idea original

de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, cuyo principio poético era reconducir la dimensión sígnica de un objeto por medio de un desentrañamiento, con el propósito de producir (o de descubrir) un significado nuevo sin apelar al gusto –ni el bueno ni el malo– del observador.

Y, por último, los *Sueños* de Stern remiten de manera evidente a los montajes fotográficos de Man Ray y a los experimentos visuales de Dalí cuando trabajaba bajo la influencia del psicoanálisis, pero tienen además un valor en cierto modo visionario puesto que anticipan, un par de décadas antes, las audacias de aquella iconografía compuesta, al mismo tiempo fantasiosa, onírica y hasta grotesca, que poblaba las portadas de los discos del grupo de *rock* psicodélico Pink Floyd, firmadas por Storm Thorgerson al frente del grupo de diseño gráfico Hypgnosis; y, en alguna medida, también anticipan el uso de la foto en la animación del *Yellow Submarine* de George Dunning y los *collages* animados que usaban los Monty Python para su *Flying Circus*, o algunos montajes fotográficos firmados por artistas característicos del *pop*, como Richard Hamilton. Sin duda, el registro en estos casos es diferente y no son iguales los modos de emplear el lenguaje icónico con intención simbólica, pero todos ellos comparten con los *Sueños* de Stern la misma raigambre e inspiración surrealista.

Madrid-Barcelona, julio de 2015



Grete Stern
Silvia Coppola. Foto base de **Los sueños de enmudecimiento**
Idilio nº 67 | 28.02.1950
Gelatina de plata, 9 x 12 cm
Colección Archivo Grete Stern



Los sueños de enmudecimiento
Idilio nº 67 | 28.02.1950

Luis Priamo

Grete Stern, años y obra

I

Grete Stern nació en 1904 en Wuppertal-Elberfeld, Renania, en el noroeste de Alemania. Pertenecía a una familia de comerciantes e industriales vinculados a la actividad textil. Realizó sus estudios primarios y el bachillerato en su ciudad natal; luego comenzó a tomar clases de piano que abandonó al poco tiempo para inscribirse en 1923 en los cursos de dibujo y tipografía de la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. Dos años después regresó y volvió a Wuppertal. Allí realizó algunos trabajos de diseño publicitario mientras continuaba dibujando, especialmente retratos, algo que hacía desde la adolescencia. Una muestra fotográfica de los norteamericanos Edward Weston y Paul Outerbridge, que circulaba por Alemania en esos días, le despertó el deseo de aprender fotografía. Para ello se trasladó a Berlín en 1927 y tomó contacto con Walter Peterhans, matemático y fotógrafo, quien la aceptó como alumna.

Peterhans enseñaba las técnicas de composición e iluminación basándose en naturalezas muertas (*composiciones*, las llamaba Grete), insistiendo en el ejercicio del ojo para prever la foto a tomar, es decir, intuir el recorte del motivo antes de fijarlo en el visor de la cámara, *ver fotográficamente*, según la definición de Grete. Este principio técnico creativo la acompañó durante toda su carrera. Dos años después Peterhans se hizo cargo de un taller de fotografía en la Bauhaus de Dessau y dejó Berlín. Grete le compró su ampliadora y otros equipos de laboratorio que instaló en su departamento. Con su condiscípula Ellen Auerbach crearon una sociedad dedicada a la fotografía comercial llamada *ringl + pit*, sobrenombres infantiles de ambas, y comenzaron a trabajar profesionalmente.

Los mejores trabajos de publicidad que *ringl + pit* produjo entre 1930 y 1933, cuando el advenimiento del nazismo las expulsó de Alemania, estaban dirigidos al público femenino y son excéntricos, pues no alientan el consumo ni la «fetichización» del producto que promocionan. Eran composiciones realizadas con objetos, maniquíes y siluetas recortadas, a las cuales se agregaba tipografía en el *collage* final. El tono era sutilmente irónico respecto de lo que la imagen publicitaba, una paradoja creativa impensable en la industria de la publicidad que conocemos. Estos fotomontajes anticipan la visión crítica sobre algunos valores de la condición femenina de su tiempo que Grete desplegará con amplitud en los *Sueños* veinte años después.

En 1932 Grete se inscribió en los cursos de fotografía que dictaba Peterhans en la Bauhaus, después de su traslado a Berlín. Allí conoció a Horacio Coppola, otro concurrente a los talleres de Peterhans. Después del triunfo de Hitler en las elecciones de 1933, la Bauhaus se disolvió. Grete y Coppola, como muchos intelectuales y artistas, judíos y no judíos, advirtieron la irreversibilidad

del violento camino a la dictadura que iniciaban los nazis y decidieron emigrar de inmediato. A principios de 1934 fueron a Londres. Grete y su amiga Ellen intentaron continuar allí con el estudio *ringl + pit*, pero las autoridades inglesas no le otorgaron la residencia a esta última y el proyecto naufragó, a pesar de lo cual realizaron algunos trabajos por encargo. Grete y Coppola se casaron a principios de 1935 y enseguida viajaron a Argentina. Recién llegados realizaron una muestra fotográfica en el local de la revista *Sur*, invitados por Victoria Ocampo, que a día de hoy se considera la primera exposición de fotografía moderna hecha en el país. Grete volvió a Londres en 1936, donde tuvo a su hija Silvia, y terminó de desocupar el apartamento que aún alquilaban. Enseguida regresó a Argentina y nunca más dejó de residir en el país. Debemos apuntar que durante su estancia en Inglaterra hizo algunos retratos importantes, entre otros los de Bertolt Brecht, Ellen Weigel y Karl Koch, también exiliados por el triunfo nazi.

II

Grete se integró rápidamente a la vida y a la cultura argentinas. Con Coppola proyectaron un estudio de fotografía comercial y publicitaria en sociedad con el pintor Luis Seoane, reciente exiliado español, que tuvo poco éxito –habida cuenta del escaso desarrollo de ese mercado en Argentina– y cerró en 1938. Por entonces Grete había comenzado a hacer retratos de intelectuales y artistas porteños, aunque no por encargo, sino por propia iniciativa (de hecho nunca pensó en asumir profesionalmente el retrato social con el negocio). Su primera exposición, en 1943, y varias subsiguientes, fueron de retratos, lo que por largo tiempo encasilló a la artista en ese género, aunque su producción fuera diversa.

En 1940 la familia Coppola se trasladó a Ramos Mejía, a una bella casa construida por el arquitecto de vanguardia Wladimiro Acosta (en el barrio, muy popular por entonces, se la conocía como «La fábrica», por sus formas cuadradas, blancas y espaciosas). En ese año nació el segundo hijo, Andrés. Dos años más tarde, el matrimonio se disolvió. Grete continuó viviendo con sus hijos en Ramos Mejía y, en poco tiempo, la casa se convirtió en un lugar de encuentro semanal de intelectuales y artistas jóvenes, donde se discutía sobre cultura y arte moderno, con la enriquecedora actualización que para estos nuevos amigos ofrecían tanto la biblioteca, como la propia experiencia alemana de Grete. En 1945 el grupo Madí realizó allí una de sus primeras exposiciones.

Por esos años Grete comenzó a efectuar trabajos de diseño gráfico publicitario y para editoriales, donde frecuentemente utilizaba la técnica del fotomontaje. En 1947 documentó con amplitud una importante obra del arquitecto Amancio Williams: la *Casa de Mar del Plata*, por encargo de la revista *Nuestra Arquitectura*. Al año siguiente integró como diseñadora gráfica y fotógrafa el equipo de los arquitectos Kurchan, Ferrari-Hardoy y Bonet, para el *Estudio del Plan de Buenos Aires*, un trabajo de dos años. Simultáneamente, acordó con la revista *Idilio*, de Editorial Abril, la realización de los fotomontajes hoy conocidos como los *Sueños*, que ilustrarían la sección *El psicoanálisis le ayudará*, dirigida por Gino Germani e inaugurada con el primer número de la publicación, el 26 de octubre de 1948. Entre 1952 y 1953 trabajó en un extenso reportaje sobre Buenos Aires para la editorial Peuser, en el cual reunió alrededor de mil quinientas imágenes. El libro publicado –hoy perdido y descatalogado– estuvo muy lejos de reflejar la riqueza del trabajo de Grete, desfigurado por textos e impresiones mediocres. Años después segregó de la serie veinticuatro fotos de patios de casas de familia ubicadas en diversos barrios porteños, con las que hizo un pequeño libro: *Los patios* (Editorial Buenos Aires/Arte, 1967).

Desde los primeros años de su radicación en el país, Grete fotografió regularmente nuestro paisaje, urbano en primer lugar (en rigor, porteño), y rural poco después. Las primeras fotos del interior fueron tomadas en la zona de playa

Reta, cerca de Bahía Blanca, donde los Coppola pasaban las vacaciones. Desde los años cincuenta hasta que abandonó la cámara, Grete no dejó de fotografiar el Delta cada vez que lo visitaba, y en algunas épocas lo hizo con mucha frecuencia. También tiene vistas magníficas de la Patagonia y Tierra del Fuego, tomadas durante dos viajes que hizo al sur, en 1951 y 1975. En 1957, por un convenio con la Dirección de Turismo de la provincia de Jujuy, recorrió y fotografió esa provincia. Durante su último gran reportaje, *Aborígenes del Gran Chaco Argentino*, realizado en 1964, hizo numerosas fotografías de aquella región.

En 1956, a petición del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Romero Brest, Grete creó el departamento de fotografía de la institución con el propósito de documentar no sólo su patrimonio artístico y las exposiciones que organizaba, sino los procesos de conservación y restauración de obras llevados a cabo en el taller del establecimiento. Poco después, en 1959, fue invitada por la Universidad del Noroeste de Resistencia, Chaco, a dictar un seminario de fotografía que se extendió hasta el año siguiente. Durante esa estancia realizó una serie de fotos de las numerosas obras de arte, esculturas y pinturas que ya por entonces poblaban la ciudad, y conoció a los aborígenes tobas que vivían en los alrededores. La situación de indigencia y marginalidad en que se encontraban, así como sus antiguas tradiciones artesanales en cestería, tejidos y alfarería, la impresionaron profundamente. De regreso en Buenos Aires propuso al Fondo Nacional de las Artes un proyecto de reportaje documental sobre las comunidades indígenas del Gran Chaco: sus viviendas y costumbres, artesanías diversas y una galería de retratos de sus habitantes. El trabajo, que llamó *Aborígenes del Gran Chaco Argentino*, recibió el apoyo del Fondo y se concretó durante tres meses de 1964 en las provincias de Chaco, Formosa y Salta. Con sus casi mil quinientas imágenes, constituye el mayor aporte fotográfico efectuado hasta hoy sobre los primitivos habitantes de nuestro territorio nacional. Poco después de concluido, Grete realizó una gran exposición con 189 fotografías en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la que más tarde recorrió varias ciudades del interior del país. En 1975 el Bauhaus-Archiv de Berlín expuso una selección de dicha muestra, que repitió en varias ciudades alemanas.

Después de jubilarse en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1970 Grete hizo un viaje por Europa, los Estados Unidos e Israel, así como también a Perú, donde conoció Machu Picchu. En todos estos lugares tomó fotografías. Durante los años setenta llevó a cabo su último proyecto fotográfico de gran aliento: los retratos de numerosos artistas, escritores y plásticos, estos últimos tomados en sus estudios. A principios de la década de 1980 Grete abandonó la fotografía, afectada por una pérdida de la visión que le impedía trabajar. En 1981 la Fundación San Telmo organizó la primera gran muestra retrospectiva de su obra. En 1988 la editorial La Azotea publicó una selección de sus retratos: *Grete Stern. Fotografía en la Argentina. 1937-1981*. En 1993 el Museum Folkwang. Die Fotografische Sammlung, de Essen, Alemania, realizó una exposición y catálogo de obras de *ringl + pit*. En 1995 el Fondo Nacional de las Artes y el Goethe Institut de Buenos Aires patrocinaron una muestra antológica y un libro de la obra de Grete realizada en el país: *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, y dos años después el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, organizó una exposición de todos los *Sueños* que guardaba el archivo de la fotógrafa y publicó un libro con esas imágenes: *Sueños. Grete Stern*.

Grete Stern, una fotógrafa argentina, como gustaba definirse, falleció en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1999.

Con modificaciones mínimas, este texto fue originalmente publicado en el libro *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio* (1948-1951), editado en 2003 por la Fundación CEPPA, de Buenos Aires, a quien agradecemos su autorización para reproducirlos aquí.

Idilio

40

UNA REVISTA JUVENIL Y FEMENINA

Luis Priamo

Notas sobre los *Sueños* de Grete Stern

A la memoria de Silvia Coppola

I

Grete Stern comenzó a publicar la serie de fotomontajes de los *Sueños*, compuestos para la revista *Idilio*, de Editorial Abril, en el primer número de la publicación, editado el 26 de octubre de 1948. Por entonces el fotomontaje como género no contaba con ningún antecedente significativo en Argentina. Los primeros de los que tenemos noticias fueron realizados por Antonio Pozzo –daguerrotipista y fotógrafo de origen italiano y uno de los profesionales porteños más importantes del siglo XIX–, quien en la década de 1880 hizo por lo menos dos fotomontajes con tema político; uno de ellos exaltaba la figura del general Julio A. Roca, al que admiraba.[1]

En los primeros años del siglo pasado los fotógrafos de la revista ilustrada *Caras y Caretas* efectuaron fotomontajes humorísticos y críticos, satirizando a personajes políticos de la época o alterando el paisaje de Buenos Aires con elementos extraños o anacrónicos (las calles eran convertidas en canales venecianos, por ejemplo; o figuras familiares de la época de la colonia, como el aguador o el panadero, circulaban entre vehículos modernos). El primer equipo de fotógrafos de la revista estaba formado por Salomón Vargas Machuca, Ernst Seener y Francisco Martínez. Los fotomontajes de *Caras y Caretas*, imaginativos y originales, no tuvieron trascendencia en el ámbito fotográfico argentino, ni fueron revalorizados por nuestra historiografía.

Más tarde, hacia los años treinta del siglo pasado, una revista de divulgación médica, *Viva cien años*, también publicó fotomontajes, sobre todo como ilustración de tapa, pero ignoramos el nombre de su autor o autores.

Después de la obra de Grete, la experiencia más importante con fotomontajes fue realizada por Pedro Otero, fotógrafo de Avellaneda muy conocido en los círculos fotoclubistas, quien en los años sesenta empleó esa técnica para armar composiciones alegóricas que tuvieron éxito en concursos fotográficos y una buena difusión en las revistas especializadas.

Como sabemos, el fotomontaje moderno, experimental o político, nació en Alemania a finales de la Primera Guerra Mundial, de la mano de George Grosz, John Heartfield y Raoul Hausmann, entre los más destacados. Cuando Grete inició sus estudios de diseño gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart, hacia

1 Juan Gómez, en su libro *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XX. 1840-1899* (edición del autor, Buenos Aires, 1986), reproduce esta pieza en la página 104. Pozzo era nacido en Italia, pero había llegado de niño a Argentina.

1923, la técnica del fotomontaje y *fotocollage* estaba generalizada y se empleaba regularmente en carteles o maquetas de revistas y libros. Dedicada a la fotografía después de 1927, su formación inicial y su experiencia posterior en diseño gráfico comercial, llevaron naturalmente su imaginación hacia la técnica del fotomontaje con tipografía, que aplicó con éxito en sus trabajos del estudio *ringl + pit*.

Emigrada a Argentina en 1935, Grete apenas pudo emplear aquí sus conocimientos y experiencia en las técnicas mixtas. El estudio que instaló con su esposo Horacio Coppola en Buenos Aires, orientado a un servicio fotográfico no tradicional –publicidad, carteles, diseño–, se anticipó a las necesidades del mercado local de la época y no prosperó. Hasta los *Sueños*, la producción de fotomontajes de Grete fue, en general, más o menos regular pero escasa.

II

La revista *Idilio* introdujo dos novedades entre las publicaciones femeninas de entonces: las fotonovelas y la página de *El psicoanálisis le ayudará*. Las primeras, que inicialmente se importaban de Italia, estaban planteadas como cuadros de una narración cinematográfica con las demandas que eso implicaba para cada producción: guionista, escenógrafo, fotógrafo y director de la *mise en scène*. Las fotografías eran realizadas por George Friedman, que estaba a cargo del departamento fotográfico de la Editorial Abril. Friedman era un emigrante de origen húngaro que había vivido en Francia antes de llegar a Argentina. Allí no sólo había trabajado como fotógrafo de cámara fija, sino como iluminador de films. Cuando fotografió los cuadros de las fotonovelas de *Idilio* utilizó aquella experiencia y convirtió el estudio de la editorial en un plató cinematográfico, elaborando esquemas de iluminación para cada secuencia. Ralph Papier y Leo Fleider estuvieron entre los directores de cine contratados y, de hecho, varios actores y actrices que luego tuvieron una carrera destacada en el cine y el teatro se iniciaron en las fotonovelas de *Idilio*.[2]

Sobre *El psicoanálisis le ayudará*, Grete nos dice: «*Recuerdo que la parte literaria-interpretativa de la nueva sección estaba bajo la dirección del profesor Gino Germani, bien conocido en el ambiente universitario, que firmaba las notas con el seudónimo Richard Rest*».[3] Germani fue, en efecto, uno de los precursores de la sociología argentina moderna. Era de origen italiano y llegó al país en los años treinta huyendo del fascismo. Marginado de la actividad universitaria en los tiempos del gobierno peronista, encontró en la Editorial Abril un espacio de trabajo para ganarse la vida. Después de la caída de Perón tuvo una actuación destacada en la universidad argentina. Fue uno de los creadores de la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires; publicó libros clásicos en esa materia, como *Política y sociedad en una época de transición* (Editorial Paidós, Buenos Aires, 1962); y al final de su vida ocupó una cátedra en la Universidad de Harvard.

Sin embargo, el seudónimo de Richard Rest no encubría solamente a Gino Germani, como nos recuerda Enrique Butelman en una entrevista publicada en 1983: «*Cuando se creó la Editorial Abril, Gino Germani y yo –que habíamos sido compañeros en la facultad– empezamos a trabajar ahí, en la recién nacida revista Idilio. Uno de los dueños de Abril, César Civita, que*

2 Estos datos fueron tomados de una entrevista inédita que Ricardo Sanguinetti y el autor hicieron a George Friedman en 1991. Friedman recordaba que *Idilio* llegó a tener tiradas de hasta 350.000 ejemplares.

3 Grete Stern, *Apuntes sobre fotomontaje*. Texto leído en la apertura de la muestra de una selección de *Sueños* realizada en septiembre de 1967 en el Foto Club Argentino de Buenos Aires, y posteriormente publicado en *Fotomundo*, nº 310, febrero de 1994.

tenía un olfato fuera de lo común, nos sugirió un día que pusiéramos algo de psicología. Así fue como creamos un consultorio psicológico, que tuvo una repercusión increíble».[4] Luego explica cómo funcionaba el consultorio, y es interesante observar que en todo momento habla en plural, como si hubieran compartido con Germani todas las tareas de la sección: «*En principio se tenía que responder a un cuestionario que estaba organizado de una manera sensata, con bastantes visos de psicología. Después, les contestábamos a través de la revista o de cartas. Poco a poco, se fue transformando en una especie de consultorio sentimental...»* Aparentemente, sin embargo, había una especie de división de tareas, por la cual Germani hacía los comentarios de los fotomontajes de Grete (de hecho era quien se comunicaba con ella y acordaba las características de cada trabajo), mientras que Butelman respondía a las corresponsales: «*Yo contesté cartas hasta el 51 o 52, y por esos años casi vivía exclusivamente de mi trabajo en Abril, porque Paidós daba muy escasas ganancias»*. Cuando la periodista le pregunta si firmaban las respuestas con sus nombres, Butelman lo niega con énfasis, como si se hubiera tratado de algo impensable: «*¡No! Firmábamos como el profesor Richard Rest, que era una especie de seudónimo que nos habíamos puesto por un amigo nuestro, italiano, que en esos años había conseguido un puesto en Panamá y se había ido. Fíjese cómo era la sección que hasta teníamos a Grete Stern, que hacía las ilustraciones de los sueños que nosotros interpretábamos».*[5]

III

En el texto de 1967 ya citado, Grete relata el origen de su relación con la Editorial Abril para concretar su trabajo fotográfico. Allí nos informa que fue ella quien propuso utilizar fotomontajes para ilustrar los sueños. Además de disfrutar este tipo de trabajo, ella era evidentemente consciente de las posibilidades que ofrecía el género para representar el carácter excéntrico de la realidad onírica.

En total Grete realizó ciento cuarenta fotomontajes para *Idilio*. La página de *El psicoanálisis le ayudará* salía en todos los números de la revista, que era semanal, lo cual significa que la autora debía trabajar con bastante apremio para componer y entregar a tiempo cada pieza. Sus modelos fueron personas de la familia, amigos y vecinos; en especial su hija Silvia, por entonces una adolescente, y Etelvina del Carmen Alaniz, *Cacho*, empleada que vivió con Grete y sus hijos durante más de cuarenta años y estableció con ellos una relación de amistad e intimidad profunda y entrañable. Todo se hacía en casa. El vestuario y la escenografía también eran domésticos, y la fuente de imágenes fotográficas complementarias era el propio archivo de Grete.

Aparentemente el convenio con la editorial incluía la cesión de los originales. Grete no lo recordaba con exactitud, pero lo cierto es que no guardó ninguno de ellos. Es posible que si ella hubiera insistido en retener la propiedad de estos lo habría logrado. De hecho, en Abril no los valoraban: en vísperas de la muestra de 1967, cuando Grete los solicitó para exponerlos,

4 *Enrique Butelman, o ese destino maldito de amar los libros*, entrevista realizada por Analía Roffo para el suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino*, publicada el 9 de octubre de 1983. Butelman fue uno de los introductores del psicoanálisis en Argentina a través de las publicaciones de la editorial Paidós, de la que fue cofundador con Jaime Bernstein. Asimismo, fue alumno de Jung en Suiza y uno de los creadores de la carrera de Psicología en las universidades nacionales del Litoral, en Rosario, y de Buenos Aires, en 1956 y 1957 respectivamente. Debemos todos estos datos a Hugo Vezzetti, que también colaboró con nosotros comentando las respuestas de Richard Rest a las corresponsales de *Idilio* y sus interpretaciones de los *Sueños* de Grete.

5 Ida Butelman, esposa de Enrique, recuerda que el nombre del amigo italiano que inspiró el seudónimo de Richard Rest era Ricardo Resta, quien protestó jovialmente cuando lo supo.

ya los habían tirado. Por otra parte, también es claro que ella misma tampoco les daba mucha importancia.

En el archivo de la fotógrafa se conservan cuarenta y seis negativos de reproducción de otros tantos fotomontajes originales, tomados antes de su entrega a la editorial, así como también veintinueve imágenes ya impresas y recortadas de la revista. Este conjunto, que representa poco más de la mitad de la serie completa, fue publicado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (*IVAM. Centre Julio González*) en el libro *Grete Stern. Sueños*, de 1995 –catálogo de la muestra comisariada por Josep Vicent Monzó–, y era todo lo que se conocía del trabajo realizado por Grete. La única posibilidad de acceder a la totalidad de las obras era a través de la impresión de las publicaciones de *Idilio*, empeño que dio lugar a este libro y la exposición aneja. Los cuarenta y seis negativos de reproducción pertenecen casi íntegramente a las obras publicadas en los cincuenta números iniciales de la revista, dentro del primer año de su edición. Solo cuatro son de obras impresas en publicaciones posteriores.

Es evidente que al principio Grete se preocupó por documentar casi sistemáticamente sus fotomontajes originales, quizá dando por supuesto que serían irrecuperables. Sin embargo, después del primer año de trabajo abandonó la rutina de reproducción sin que sepamos la causa –tal vez por simple fatiga, sumada a cierto escepticismo respecto del valor de los fotomontajes–. Lo cierto es que los dos tercios de la producción completa de los *Sueños* no tienen negativos de segunda generación que permitan lograr hoy una copia de excelencia fotográfica.

La comparación entre los negativos guardados por Grete y las páginas de la revista nos ofrece una sorpresa interesante: seis de las piezas publicadas fueron modificadas posteriormente por ella, de modo que la imagen impresa en *Idilio* es diferente de la que Grete expuso más tarde y que hoy se conoce en los libros editados de su obra. Se trata de los fotomontajes correspondientes al número 5 de *Idilio* (*Los sueños de cuerpo*), al 18 (*Sueño cósmico*), al 40 (*Los sueños de trenes*), al 64 (*Los sueños de transposiciones*), al 80 *(Los sueños de inhibiciones)*, al 101 (*Los sueños de pincel*) y al 137 (*Sueño de indecisión*).[6] La segunda versión mejora siempre a la primera y en algunos casos el tipo de modificación ilustra con mucha nitidez el énfasis significativo propuesto por la autora.

Grete publicó sus *Sueños* desde el número 1 al 140 de *Idilio*. La única colección de la revista que conocemos está en la Biblioteca Nacional,[7] y en ella faltan los números 59, 66, 110 y 131; desgraciadamente fue imposible conseguirlos para esta edición. Ahora bien, cotejadas las obras que guarda el archivo de Grete (los 46 negativos de reproducción más los 29 recortes de *Idilio*) con las 136 de la revista, se observa algo muy curioso: sobran cinco *Sueños*, es decir que no sólo están los que seguramente publicó en los cuatro números faltantes de la colección de la Biblioteca Nacional, sino uno más, realizado por Grete en circunstancias y por razones que desconocemos. Estos cinco fotomontajes se publican aquí después de la serie de *Idilio*.

IV

Según los recuerdos de Grete, el trabajo concreto de los fotomontajes era planteado del modo siguiente: «*Germani me entregaba el texto del sueño, copia fiel en la mayoría de los casos, de una de las tantas cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de interpretación.*

6 De este último quedan tan escasos vestigios del editado en la revista que podría considerarse una obra completamente independiente.

7 Debemos a la profesora Laura Malosetti Costa la información sobre la existencia de esta colección.

A veces, antes de comenzar mi labor, conversábamos con Germani acerca de la interpretación. Por lo general, ocurría que Germani me presentaba solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro que el fondo, o representando formas intranquilas. En otras ocasiones me señalaba que tal figura debía aparecer haciendo esto o lo otro; o insistía para que aplicara elementos florales o animales».[8]

En primer lugar está claro que los fotomontajes, siguiendo con mayor o menor fidelidad las peripecias de los sueños relatados por las corresponsales de *Idilio*, debían tener como eje de la composición a un personaje femenino –tal cual aparece en la mayor parte de los trabajos–. También es evidente que la preeminencia temática de los sueños estaba subordinada al interés que tenían para Germani como objeto de análisis y, en este sentido, los más útiles eran seguramente aquellos donde se planteaban situaciones de conflicto. Estas determinaciones generales –la mujer como personaje central y en situación de conflicto– coincidían con preocupaciones que siempre habían sido del mayor interés para Grete, de modo que aquí se produjo una conjunción afortunada para todo fotógrafo que trabaja por encargo: la de un proyecto donde concuerdan las exigencias de producción con los intereses personales.

Por otra parte, las condiciones de Germani permitían que Grete trabajara con libertad la elección de las imágenes y sus combinaciones: un tema ceñido, una anécdota onírica que le servía como referencia argumental y, eventualmente, algunas precisiones sobre la composición o la diagramación. En suma: un guión de contenido temático preciso y de ejecución bastante libre y abierta.

En todos los casos Grete trabajaba sobre la convención de que una mujer había soñado lo que se mostraba en el fotomontaje. Una vez editada, la imagen le servía a Germani para generalizar el problema reflejado en la ilustración –aislamiento, angustia, disconformidad, desorientación– y comentarlo. Así, el fotomontaje servía como ejemplo típico bajo un título que el mismo Germani le aplicaba –*Sueños de aislamiento, Sueños de angustia, Sueños de disconformidad, Sueños de desorientación*– y que luego analizaba con esa perspectiva.

Las interpretaciones de Germani no serán analizadas aquí desde el punto de vista psicoanalítico, tema que ignoramos. Lo que sí nos interesa averiguar es el modo en que la mirada de Grete sobre los problemas y conflictos tratados en sus fotomontajes era afectada a la hora de llegar al público de *Idilio* por la lectura que hacía Germani. Y esto por varios motivos.

En primer lugar, hay un prejuicio que atribuye al guión de una obra –en este caso la descripción literaria previa de cada fotomontaje– cierta preeminencia sobre la obra misma, a la hora de su examen crítico, como si la idea ya llevara en sí a la imagen configurada; y esto, obviamente, no es así. La impresión y el efecto de un fotomontaje sobre nuestra sensibilidad, así como las asociaciones que nos sugiere, abrevan en la forma específica de este, que es siempre visual. Esto significa que los fotomontajes de Grete solicitan una lectura particular, que, sin olvidar ni desdeñar las condiciones en que fueron producidos, –su carácter de ilustración de un relato onírico dado– debe atender a la forma visual específica, constituida con elementos también específicos y combinados de un modo singular.

En segundo lugar, la lectura de Germani es, habitualmente, unívoca y taxativa. Los signos tienen representación simbólica precisa y detallada, de modo que la interpretación siempre concluye atribuyendo al sueño un mensaje trasparente y definido, el cual emerge del inconsciente, descrito como una suerte de personaje o agente que trabaja sin descanso en el arcano de la mente para revelarnos los misterios del alma en clave

8 Grete Stern, ibídem.

simbólica. Conociendo la clave, el sueño se hace diáfano, y cualquier alusión indirecta o elíptica de la imagen queda obstruida y asfixiada.

Por otra parte, los términos de la descodificación que propone Germani nunca son morales desde luego, sino terapéuticos y admonitorios: el inconsciente señala carencias o complejos que, una vez aclarados, pueden ser sanamente corregidos por la persona advertida. Así, la voz de la fotomontajista, su opinión sobre el tema del sueño que ilustra, queda disminuida o borrada por ese dictado. Esta circunstancia es reafirmada por los consejos y prevenciones que Germani desprende de sus exégesis, lo que no solamente aproxima su tono al de un consultor sentimental –como lo observa el propio Butelman–, sino que termina por cerrarle el paso al efecto de la imagen de Grete, que en sus mejores momentos nos habla con voz seca, breve y sarcástica, que no explica ni exhorta y es por completo ajena a todo sentimentalismo, y que, sobre todo, pone el acento en una crítica axiológica y de costumbres. Por último, a veces Germani omite un dato visual que es clave en la composición del fotomontaje, o lo minimiza, con lo cual también se distorsiona su sentido. Veamos un par de ejemplos.

V

Los sueños de reminiscencias (nº 22). *La casa propia o ajena* –dice el comentario de Germani– *es un elemento muy común en los sueños. A menudo ella simboliza la propia persona del soñador, a veces se refiere en cambio a la de otros. En muchos casos se la considera un símbolo típicamente femenino. En este sueño, la soñadora vio la casa de su adolescencia –extrañamente transfigurada– y en ella a un joven a quien la vinculaban desde largo tiempo lazos de afecto y amistad. Una vez más hallamos aquí cómo el inconsciente revela el verdadero significado de una relación: el sueño indica claramente que esa relación amistosa no era tal y debía situarse en el plano del amor. Pero la soñadora no había advertido todo eso. Ella se ve en el sueño bailando frente a la casa de la adolescencia –una casa sin puertas y desde cuya única ventana la llama el joven amigo–. Toda la escena parece significar: «Debes volver a tus años de juventud y puedes lograrlo sólo a través del llamamiento de tu amigo a quien amas»*.

Curiosamente Germani no menciona la red que viene cayéndole encima a la hechizada joven, un elemento decisivo del fotomontaje. Según su lectura, parece no existir. Y, en verdad, si intentara explicársela probablemente arruinaría su idílica y promisoria interpretación, ya que esa red convierte al joven de la ventana en un pescador afortunado a punto de capturar su pieza, la que a su vez, en lugar de sentirse a punto de ser atrapada, le tiende los brazos llena de felicidad, como si no percibiera o no le importara la malla que está por ceñirla. En este caso, tanto el título como la interpretación del sueño que ilustra el fotomontaje tienen poco que ver con el mensaje ostensible y rotundo de éste –sin la red que cae sobre la muchacha, dicho mensaje concordaría con la interpretación de Germani–, que está en línea con el espíritu que recorre los mejores trabajos de la serie, lleno de ironía hacia el deber ser femenino consagrado por la cultura dominante.

Los sueños de encarcelamiento (nº 47). Esta pieza no sólo trata la circunstancia de cautividad de la mujer, sino su complacencia por tal estado. Los símbolos utilizados por Grete son abiertamente convencionales (*living* pequeñoburgués = jaula = cárcel; señora-de-su-casa = prisionera), procedimiento común a la mayor parte de los trabajos de la serie y, en general, a cualquier fotomontaje que se proponga trasmitir una síntesis de sentido y significación directa. Como punto de encuentro casi siempre insólito y contradictorio de imágenes fotográficas recortadas (y, en consecuencia, fuera de contexto, lo cual las deja en un estado de amplia disponibilidad y ambigüedad de sentido), el fotomontaje reclama de cada una de ellas una cierta densidad de connotaciones significativas y simbólicas preexistentes para que las nuevas combinaciones no se conviertan en *pastiches* confusos

y rumbosos. Sobre esta regla de juego retórica –cuyo riesgo es siempre la obviedad alegórica, que una vez desmontada racionalmente deja vacía de interés y encanto a la composición–, el autor trama su propio mensaje. ¿Cómo se encuentra, en este caso, la mujer-pajarito-prisionera? ¿Angustiada, inquieta, vacía, feliz? Grete nos dice que de lo mejor: plácida y serena, cómoda y elegante, como si estuviera realmente en el amplio y confortable *living* de su casa conversando con amigas, haciéndole a la cámara un mohín pícaro y coqueto con su abanico desplegado. ¿Y cómo es el *living*-jaula de esa vida? No es de oro, es una jaula miserable de dos por dos, la vieja y rotosa jaula del hogar convertido en cárcel.

La interpretación de Germani, por su parte, dice lo siguiente: «*Los sueños pueden dividirse en dos clases muy amplias. Una estaría formada por aquellos que se refieren a situaciones y problemas actuales de la persona. La otra la integrarían los de significado más general, que ya no se refieren a un suceso externo o interno de la existencia, sino que simbolizan la conducta total o, mejor dicho, la posición de la persona con respecto a las más importantes cuestiones de la vida. El sueño que aquí ilustramos es de estos últimos. La soñadora aparece encerrada en una jaula. Pero no sólo en sus sueños era prisionera, sino también en la vida cotidiana. Gran cantidad de falsos prejuicios le impedían la libre y franca manifestación de su ser, convirtiéndola en una persona tímida y carente de iniciativa. El sueño le muestra un retrato fiel de su existencia. Con ello, el inconsciente pretende señalarle la inutilidad de su vida y la urgente necesidad de modificar su juicio respecto a una cantidad de cuestiones de capital importancia. Era preciso entonces romper los barrotes de la cárcel de los falsos prejuicios*».

También aquí Germani omite toda mención a los datos visuales concretos. El inicio de su interpretación es prometedor y va en la misma dirección que la imagen de Grete, señalando que aquella alude a cuestiones profundas y decisivas en la vida de esta mujer, en especial a la *inutilidad* de sus días. Sin embargo, dos renglones después Germani toma el atajo arbitrario y vago de los *falsos prejuicios* y sus conceptos pierden toda relación con la imagen, imponiéndole un sentido metafórico arbitrario y, sobre todo, inocuo. El fotomontaje de Grete, a contrapelo del comentario, opone confort y complacencia con opresión casi abyecta, configurando una visión muy crítica e inequívoca del ideal femenino pequeñoburgués y las consecuencias alienantes de su abrazo consentido.[9]

VI

En ninguna de las exhibiciones de sus fotomontajes Grete utilizó los títulos que Germani les había dado en *Idilio*. Los nuevos títulos que les puso

9 Había un punto más allá del cual Germani y Butelman no se sentían obligados a respetar conceptos psicoanalíticos y escribían como simples consejeros sentimentales, de allí la mezcla de un lenguaje profesional con otro propio de las revistas del corazón. Me parece evidente que esa inconsecuencia estaba relacionada con la clara noción de la precariedad de la consulta y de las limitaciones que el medio les imponía. El uso del seudónimo Richard Rest indica que los dos intelectuales tomaban distancia de la sección y confirma la relatividad del compromiso que ambos asumían con ella. De hecho, las revistas como *Idilio* arrastraban un desprestigio básico dentro del mundo intelectual. Tal vez una de las razones por las cuales el trabajo de Grete no fue valorado hasta muchos años después de su publicación –ella misma no hizo demasiados esfuerzos para mostrarlo como obra autónoma– radique en la dudosa reputación que merecía la revista a los ojos de artistas e intelectuales. Ida Butelman, esposa de Enrique, recuerda una anécdota que pinta bien la incomodidad que experimentaba Germani de ventilar en público su trabajo para *Idilio*. En una ocasión, Butelman daba una charla en la cual se encontraba presente Germani. Durante su transcurso, Enrique amagó comentar los tiempos compartidos con su amigo en la revista, y cuando lo miró para recoger su complicidad en el *racconto*, recibió de Gino desesperados y contenidos gestos de que se callara, disimulados por sentirse blanco de la mirada de otros concurrentes...

–alusivos, irónicos o neutros– extrañaban por completo a las imágenes del contexto original para el que habían sido elaboradas. En la muestra de 1967, donde Grete trabajó con la colaboración de la poeta Elva de Loizaga, los doce *Sueños* expuestos en la galería del Foto Club Argentino tenían, además del nuevo título, una leyenda compuesta con versos de poetas argentinos y extranjeros, entre los cuales se encontraban Goethe y Rilke. En consecuencia, la lectura que podía hacerse allí de los fotomontajes estaba condicionada en sentido inverso al de Germani: mientras *Idilio* imponía una interpretación unívoca, en la muestra se proponía una exégesis abierta y de ambigüedad multiplicada por la nueva dimensión que agregaban los poemas. En la gran exposición retrospectiva de la obra de Grete, realizada en la Fundación San Telmo en 1981, se expusieron cinco fotomontajes que llevaban nada más que los nuevos títulos. En cambio, en Foto Fest 92 (Houston, EE.UU.), donde se expusieron treinta *Sueños*,[10] los títulos fueron abandonados y en su lugar se utilizaron los números con que Grete los tenía ordenados en su archivo (que también se incluyeron en el libro del *IVAM*).

La cuestión de los títulos no es nada menor en los fotomontajes. Grete misma lo enfatiza en su texto de 1967: «*Un detalle a subrayar: el título de un fotomontaje juega siempre un papel muy importante*». Esto significa que el título forma parte de la imagen de un modo estructural, o poco menos, de manera que cuando se pierde o se cambia es evidente que el sentido original de la obra queda afectado –en mayor o menor medida según la transparencia u opacidad de los signos visuales utilizados y de su combinación–. En el caso de los fotomontajes para *Idilio*, creo que la pérdida del título que les dio Germani no contribuye a la comprensión y el disfrute de los trabajos. Esos títulos simples y funcionales ayudan a orientar la lectura de las piezas en el mismo sentido temático que le fue planteado a la autora cuando las compuso y, con esto, a cerrar el paso a un hermetismo o ambigüedad adicionales no convenientes. En todo caso, es interesante conocer ambos títulos: el que les dio Germani y el que les dio Grete, ya que en algunos casos este último descubre o clarifica el mensaje propuesto por la autora.

VII

Grete realizó todos los trabajos para *Idilio* con una convención básica: el personaje del sueño, esto es, la propia soñadora, siempre está presente en la imagen, ya sea de un modo explícito o implícito. En el primer caso –el más frecuente–, la vemos participando como en una instantánea del sueño en desarrollo. En el segundo, la cámara asume el lugar de su mirada, produciendo lo que en cine se llama una toma subjetiva, procedimiento que introduce una variante formal sugerente. Las subjetivas son naturalmente elípticas, pues no ilustran una peripecia, sino las consecuencias de un sentimiento traducidas en visión, con lo cual las composiciones abandonan la anécdota y proponen al espectador una participación más activa, ya que debe mirar con los ojos de la protagonista del sueño y proyectar imaginariamente dichos sentimientos. En *Los sueños de celos* (nº 97), por ejemplo, el estupendo primer plano no sólo instala al espectador en la perspectiva de intimidad de la protagonista con el hombre de la foto y lo hace partícipe de la evidencia de adulterio que ella ve reflejada en sus anteojos, sino que lo fuerza a proyectar en esos bigotitos engolados, en el cigarrillo sobrador que cuelga de sus labios y en la sonrisa cínica, la petulancia fatua del seductor profesional, del Tyrone Power criollo, según la moda de los años cincuenta. Asimismo, la utilización de los anteojos fue un hallazgo brillante,

10 *Cruce de culturas. Cuatro mujeres en Argentina. 1930-1970.* Muestra conjunta con Annemarie Heinrich, Alicia D'Amico y Sara Facio.

ya que no sólo le permitió a Grete aplicar sobre ellos los retratos de las mujeres con un encuadre perfecto, sino que agregó al personaje de la foto un matiz de simulación y enmascaramiento que lo hace más desagradable.

Estos fotomontajes subjetivos evitan uno de los problemas de verosimilitud más frecuentes en el conjunto mayor de la serie, donde la persona que sueña está en cuadro y representa dramáticamente su peripecia. Las expresiones de miedo, pasmo, felicidad o desconcierto son siempre congruentes con lo que ésta experimenta; sin embargo, la ficción de estados de ánimo interpretados con gesticulación enfática, simulando una instantánea del momento álgido del episodio dramático, conspira contra la verosimilitud de la imagen. Esto lo sabían bien los directores de las fotonovelas que la revista *Idilio* editaba simultáneamente con los *Sueños*. Allí los actores nunca representan sus estados anímicos en el momento expresivo de mayor intensidad, sino que asumen gestos más bien neutros, expresiones contenidas, de modo que el lector proyecte sobre sus rostros los sentimientos que adivina o presume. La imagen fotográfica es «demasiado» verosímil como para soportar ficción suplementaria: sistemáticamente la denuncia como falsa. En general, esto sucede también con los fotomontajes de Grete, donde la mayor eficacia se consigue cuando la expresión del personaje es más bien neutra, de modo que el efecto se produce no por empatía, sino por el choque de los elementos que forman la imagen, contrapuestos o discordantes.

VIII

El tema central que Grete desarrolló en sus fotomontajes, como ya se dijo, fue el de la mujer en situación de conflicto. Ahora bien, ¿de qué mujer se trataba? De la lectora de *Idilio* y corresponsal de la sección, desde luego. Según se desprende de las respuestas de Richard Rest, esta persona pertenecía a un espectro de clase bastante amplio, desde obreras y domésticas hasta mujeres de clase media, localizadas en ciudades o pueblos grandes y con aspiraciones de ascenso social que la época –años iniciales del primer gobierno peronista– alentaba exitosamente. Sin embargo, el personaje de los sueños de Grete es siempre una mujer de clase media. Ella no sólo concurre en los fotomontajes con su figura, ropas y costumbres, sino además con sus valores y sus crisis: ¿cuál es su *Sueño de ambición*?: casarse con el Rey de Oros (nº 85). O, en otro fotomontaje con el mismo título, sentir que el coqueto *living* de su casa ya le queda chico (nº 79). ¿Y adónde la lleva su *Sueño de evasión*? A la terraza de una gran mansión que domina la ciudad, mirando un cielo nocturno engalanado por estrellas de la suerte y vestida de largo, con escote amplio, como Zully Moreno o Amelia Bence en los films de teléfono blanco de aquellos años. Al Hollywood porteño, en suma, compendiado en la revista *Radiolandia*, pariente cercana de la propia *Idilio* (nº 94). En otro trabajo con el mismo título (nº 84), que en rigor debiera llamarse *Sueño de libertad*, la vemos tratando de huir de la tina de ropa sucia hogareña, trepando desesperadamente los escalones romos y enjabonados de la tabla de lavar (aquí, al igual que en otras buenas composiciones de la serie, los utensilios domésticos asumen dimensiones gigantescas que resultan aplastantes para el atribulado personaje). ¿Y qué pasa con sus mejores esperanzas? ¿Cuál es su sueño de ideal frustrado? No haber llegado a concertista de violín y, en lugar de eso, verse convertida en «artista de la escoba» (nº 76). ¿Su sueño de fracaso? Llegar al concierto de piano soñado y encontrarse con el teclado de la máquina de escribir de la mecanógrafa real (nº 7). Esta mirada entre irónica y compasiva sobre la condición femenina en la sociedad patriarcal de la época recorre la mayor parte de los trabajos. En *Sueños de dependencia* (nº 89) el tono adquiere un humor más grave y casi trágico: a gatas sobre la lengua y los dientes de su antropófago personal, la mujer, como un pequeño animalito bien vestido y acicalado, mira el mundo exterior con (pareciera) melancólica estoicidad, a la espera de que la boca se cierre

y la mastique. Este estupendo trabajo de signos rotundos, impacta nuestra sensibilidad como un puñetazo, tal como sucede con los buenos fotomontajes de contenido político (recordemos a John Heartfield o Josep Renau), es decir, de ideas.

Por otra parte, la figura del personaje femenino como objeto manipulable y manipulado protagoniza algunos de los mejores *Sueños* de la serie. Allí la mujer no es presentada sólo como víctima, sino como partícipe de su propia situación, y siempre en el doble aspecto de objeto decorativo y funcional. En los *Sueños de ajedrez* (nº 109) la mujer-ficha es, sin duda, la Reina del tablero. Su largo vestido y sus guantes nos informan que se trata de una «señora». Sin embargo, es una señora cuya vida tiene movimientos fijos, con funciones determinadas en un espacio prefijado y, sobre todo, como una ficha más –destacada, por cierto, pero una más– de la partida que desarrolla el jugador. La mano masculina del ajedrecista no se ve, pero se la sabe presente fuera del cuadro, y puede preverse el momento en que sus dedos tomen a la Reina por la cabecita y la muevan a uno u otro lado para defender o ganar una posición. «*Una Reina, sí, ¡pero pobre Reina…!*», podría ser el título del trabajo si se utilizara el criterio irónico explícito que es propio del fotomontaje político clásico.

El sueño que Grete tituló *Artículos eléctricos para el hogar* (que no se encontró en la colección de *Idilio* de la Biblioteca Nacional) elabora el mismo tema que el anterior y es uno de los trabajos que expuso en la muestra de 1967 (donde lo había titulado *Artefactos eléctricos para el hogar*). El nombre revela con mordacidad explícita el sentido de la composición e ilustra una de las metamorfosis que los valores dominantes proponían para las mujeres: convertirse en un bello artefacto del hogar –más precisamente, del dormitorio– pulsado a placer por la mano del dueño de casa. Además, resalta la naturaleza utilitaria e intercambiable de la hermosa estatuilla de porcelana que modela sus encantos para el señor que la maneja.

De todos los fotomontajes de la serie que tratan el tema de la mujer-objeto, el más áspero es el nº 101, *Los sueños del pincel*, donde una cabeza femenina se incrusta en el extremo de un pincel común, empuñado por una mano de hombre que pinta una pared. La cabellera de la joven, convertida en la cerda del pincel, se dobla al impulso de la pincelada. Así, no sólo se comenta el trato utilitario a que es sometida la mujer-herramienta, sino que se ironiza con uno de los encantos físicos femeninos más valorados y clásicos, es decir, la cabellera. Por último, el dato más inquietante: en el rostro de la bella jovencita se advierte un estado de felicidad que alude claramente al éxtasis amoroso...

La idea de este trabajo le gustó a Grete porque lo modificó y mejoró. En la nueva composición varía el fondo, la posición de la cabeza y, más levemente, el escorzo de la mano y el pincel. Aparentemente la alteración tuvo motivaciones plásticas, aunque no debemos descartar otras. En la primera versión el pincel y la mano quedan muy pequeños dentro del cuadro blanco. En la segunda, los pliegues de la sábana donde descansa la cabeza de la joven mejoran ese punto e introducen un elemento de intimidad que se agrega al éxtasis de la muchacha y proponen las mismas asociaciones que encontramos en *Artículos eléctricos para el hogar*: la mujer como objeto de uso masculino y, sobre todo, de uso de alcoba.

La humillación consentida por la mujer de los *Sueños* es una nota muy fuerte de la obra. Propone una requisitoria sobre la condición de sometimiento de las mujeres que no queda cautiva del estereotipo víctima-victimario. Esta mirada compleja sobre la sumisión femenina era consecuencia de una perspectiva más amplia sobre la naturaleza sofocante de la familia tradicional, respecto de la libertad de la mujer. Para Grete este problema nunca fue meramente especulativo. Ella misma, en su primera juventud, debió liberarse del futuro convencional que su entorno familiar le reservaba. Aunque su familia no era particularmente tiránica, y ella no recordaba que su decisión de romper con el porvenir de joven casadera para salir al mundo a buscar un oficio y sostenerse a sí misma fuera traumática, es evidente

que el problema de la situación de la mujer en una sociedad de valores patriarcales –en cuyo centro se encuentra la institución familiar con su estructura jerárquica y tutelar– la afectaba hondamente. Al respecto, ya en los trabajos fotográficos publicitarios más interesantes del estudio *ringl + pit*, como lo ha demostrado Maud Lavin, se tematiza la femineidad convencional con espíritu reprobatorio y mordaz.[11] Así, la crítica a la alienación femenina, que observamos en algunos de los *Sueños,* prolonga y profundiza una línea de creación temprana de Grete, y representa una respuesta auténtica a cuestiones que fueron decisivas en su vida y su maduración espiritual.

Otra pieza importante en el conjunto de fotomontajes que venimos examinando es *Los sueños de dominación*.[12] Allí Grete conforma una metáfora de humor esperpéntico sobre la figura de la mujer como cancerbera del hogar pequeñoburgués. ¿Qué significa dominar a otros para ciertas señoras de su casa? Tenerlos bajo su estricto control y cuidado, cautivos y protegidos en su interior, como ornamentos vivos del decorado familiar. Mantenerlos literalmente como a plantitas: cada uno en su maceta, vistosos y bien regados, en el lugar más apropiado para lucimiento de su belleza vegetal y de la propia casa. Las plantas que nos presenta Grete son, además, cabezas humanas decapitadas; especie de trofeos que nos hablan de la casa burguesa como un museo de seres viviseccionados. Del mismo modo que el señor expone en las paredes de la sala, para su placer y autoestima, los trofeos de caza, así la señora cultiva los suyos en macetas. La belleza de la mutilación decorativa como ideal burgués es una idea inquietante y una intuición profunda que abarca, incluso, contenidos políticos. Por lo demás, no puedo dejar de escuchar los títulos goyescos que esta imagen propone para sí misma*: Los* Pensamientos *preferidos de la señora; ¡Al que no perfuma no lo riego!; ¡Para envidia de las visitas!...*

IX

La serie de los fotomontajes para *Idilio* –o al menos su núcleo más significativo, según nuestro modo de ver– constituye la primera y más importante obra fotográfica argentina que aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer en la sociedad de la época, y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido. Que estos trabajos fueran publicados por la revista del corazón más popular de aquellos tiempos, agrega un matiz irónico suplementario al humor de Grete, mordaz y cortante.

En la serie de los *Sueños* se expresa vigorosamente la artista y mujer de vanguardia que era Grete. En su estilo suave y cordial, ella condujo su vida con el mismo espíritu de independencia radical, respecto de los valores y costumbres femeninos aprobados que exponen sus fotomontajes. En el conjunto de su obra, los *Sueños* representan el capítulo donde sus opiniones sobre el tema que desarrolla están presentes en la invención de la imagen con mayor nitidez. Esas opiniones no se explicitan de un modo «intelectual» –para emplear una palabra que Grete siempre utilizaba con sentido crítico, cuando se refería a la creación fotográfica–, sino a través de su fuerza de convicción plástica, visual –cuando esto falla, el trabajo se apaga y se reduce a ilustración, es decir, a imagen funcional–; sin embargo, el efecto de sus asociaciones nos propone siempre una reflexión de índole moral sobre el asunto que tratan.

Como ya dijimos, a pesar de publicarse semanalmente durante casi tres años, los fotomontajes

11 Maud Lavin, «*ringl + pit*, la representación de la mujer en la publicidad alemana de 1929-1933», en *The Print Collector's Newsletter*, vol. 16, nº 3, julio-agosto de 1985. Traducción inédita de Sara Gullco en el Archivo Grete Stern.

12 El ejemplar de *Idilio* donde se publicó este *Sueño* es uno de los que faltan en la colección de la Biblioteca Nacional.

fueron completamente ignorados en su época. Por un lado, la mala reputación de revistas como *Idilio* contribuyó a ello. Por otro, la crítica fotográfica en los medios masivos no existía, y el fotomontaje carecía de prestigio artístico como para que los críticos de artes plásticas se ocuparan de los *Sueños* –ni siquiera lo hicieron cuando Grete los presentó el Foto Club Argentino, en 1967–. Las revistas especializadas también los ignoraron, aunque los fotomontajes de *Idilio* representaran una obra original y única dentro de la fotografía argentina de su tiempo. En este sentido, es altamente meritoria la decisión de la Fundación CEPPA (Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas) y de su presidente, Matteo Goretti, de patrocinar la reproducción de las obras impresas en las revistas que guarda la Biblioteca Nacional, como así también de la exposición y el libro-catálogo que hoy sirven al Círculo de Bellas Artes de Madrid para continuar la difusión y valoración de esta obra mayor de la fotografía contemporánea.



Grete Stern
Etelvina del Carmen Alaniz, *Cacho*, posando para la imagen base de **Los sueños de derrumbe**
Idilio nº 107 | 05.12.1950
Gelatina de plata, 9 x 12 cm
Colección Archivo Grete Stern



Grete Stern
Cacho. Foto usada en **Los sueños del vuelo**
Idilio nº 113 | 16.01.1951
Gelatina de plata, 9 x 11,5 cm
Colección Archivo Grete Stern

Con modificaciones mínimas, este texto fue originalmente publicado en el libro *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio* (1948-1951), editado en 2003 por la Fundación CEPPA, de Buenos Aires, a quien agradecemos su autorización para reproducirlos aquí.

Sueños

Las leyendas de las obras llevan el título con el que se publicaron en *Idilio*, el número de la edición y la fecha. También se agrega debajo, en cada caso, el nuevo título que la autora les dio a los cuarenta y seis *Sueños* que reprodujo y guardó en su archivo.



El mundo misterioso de los sueños
Idilio nº 1 | 26.10.1948



El mundo misterioso de los sueños
Idilio nº 2 | 02.11.1948



Los sueños de caída
Idilio nº 3 | 09.11.1948



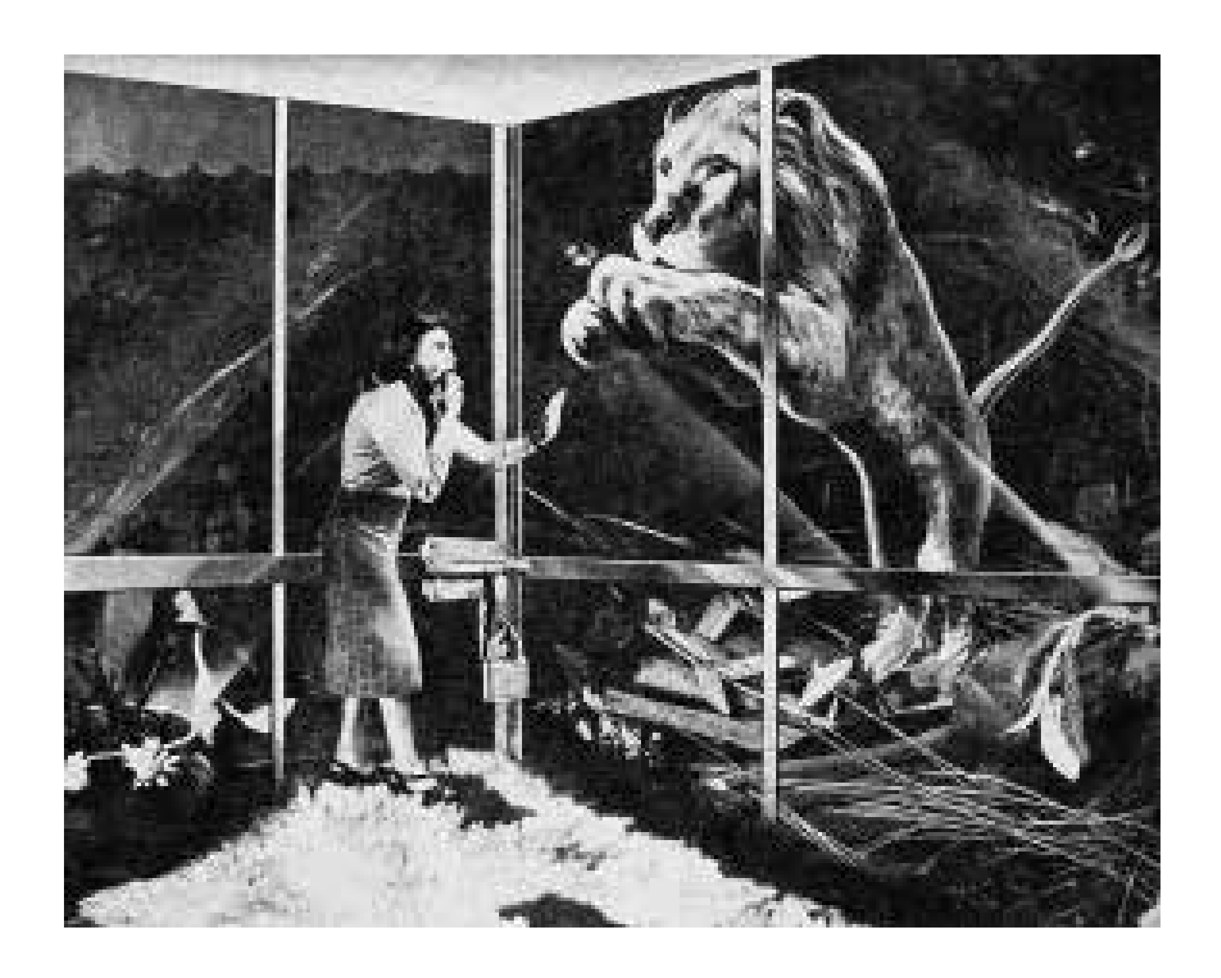
El sueño de vestido
Idilio nº 4 | 16.11.1948

La acusada



Los sueños del cuerpo
Idilio nº 5 | 16.11.1948

Extrañamiento



Los sueños de animales
Idilio nº 6 | 30.11.1948

Sin título

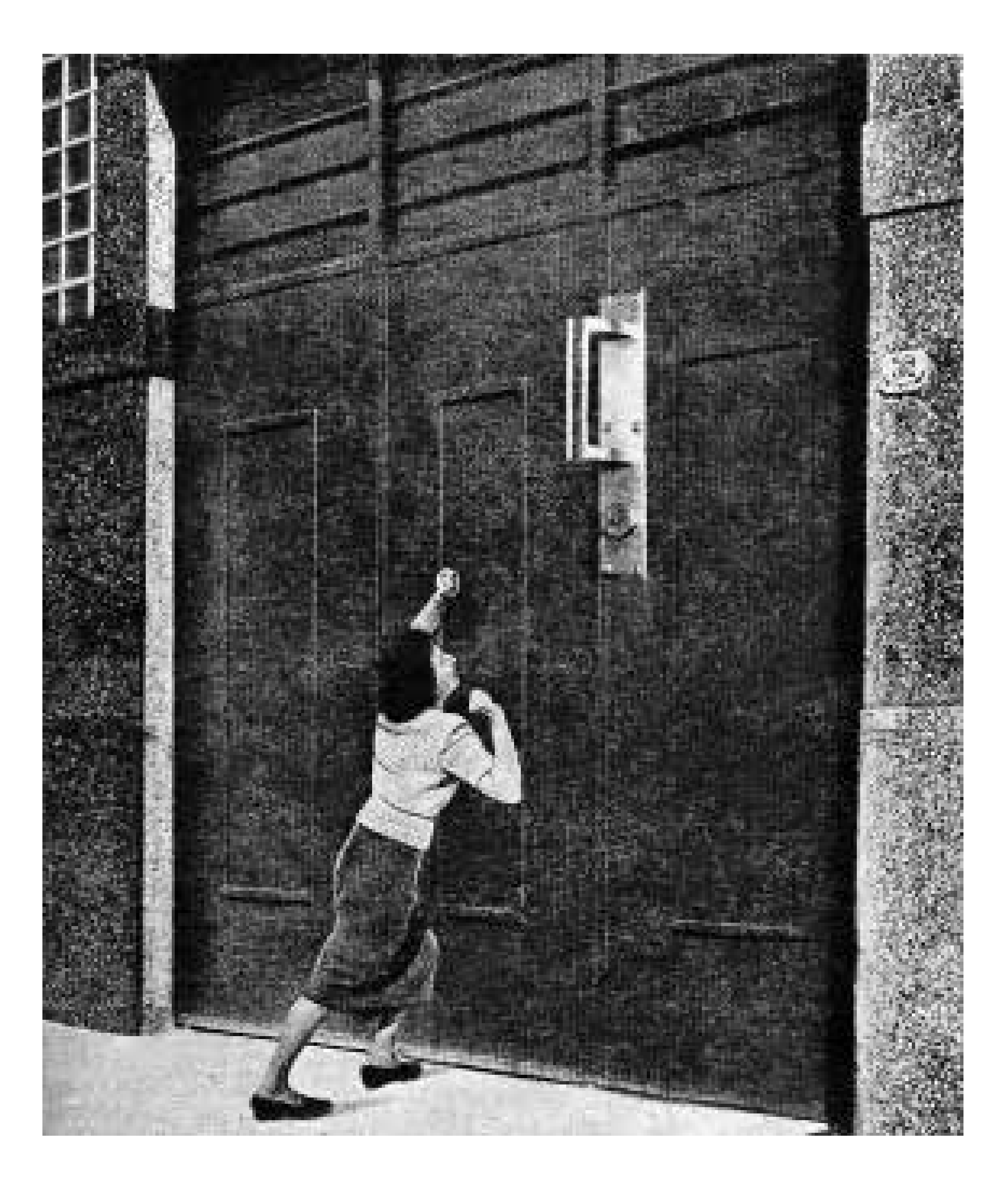


El sueño de fracaso
Idilio nº 7 | 07.12.1948
Café concert



Un sueño de frutas
Idilio nº 8 | 14.12.1948

Sin título



El sueño de la puerta cerrada
Idilio nº 9 | 21.12.1948
Sin título



El niño en los sueños
Idilio nº 10 | 28.12.1948

Niño flor



Un sueño de peligro
Idilio nº 11 | 04.01.1949
Sin título



Los sueños de peligro
Idilio nº 12 | 11.01.1949

Sin título



Los sueños de vegetales
Idilio nº 13 | 18.01.1949
Sin título



Los sueños de desdoblamiento
Idilio nº 14 | 25.01.1949

Sin título



Los sueños de cansancio
Idilio nº 15 | 01.02.1949
Sin título



«Sobre el abismo»
Idilio nº 16 | 08.03.1949

Sin título



Los sueños del espejo
Idilio nº 17 | 15.03.1949

¿Quién será?



Sueño cósmico
Idilio nº 18 | 23.03.1949

Mundos

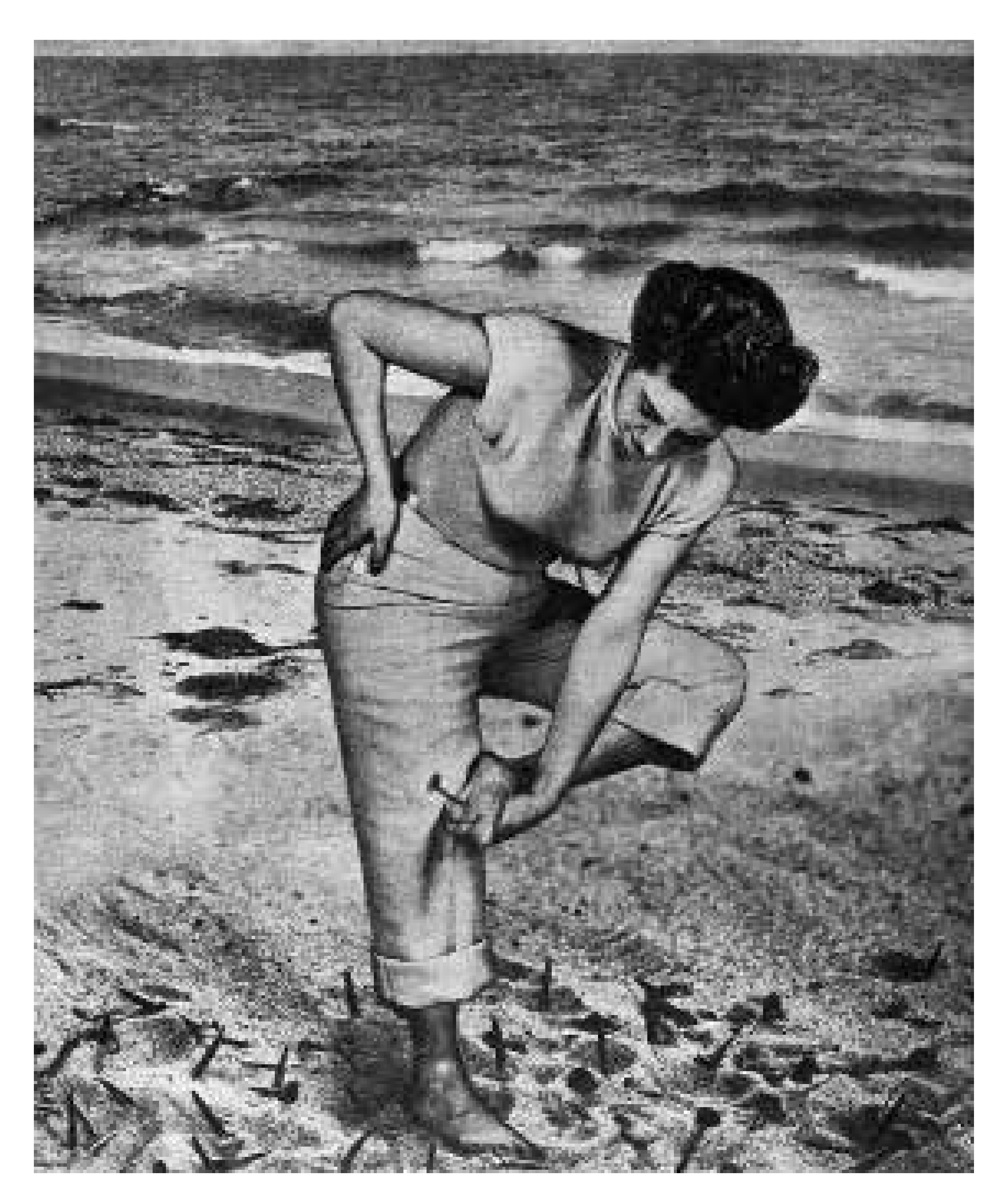


Los sueños de peces
Idilio nº 19 | 29.03.1949
Sin título

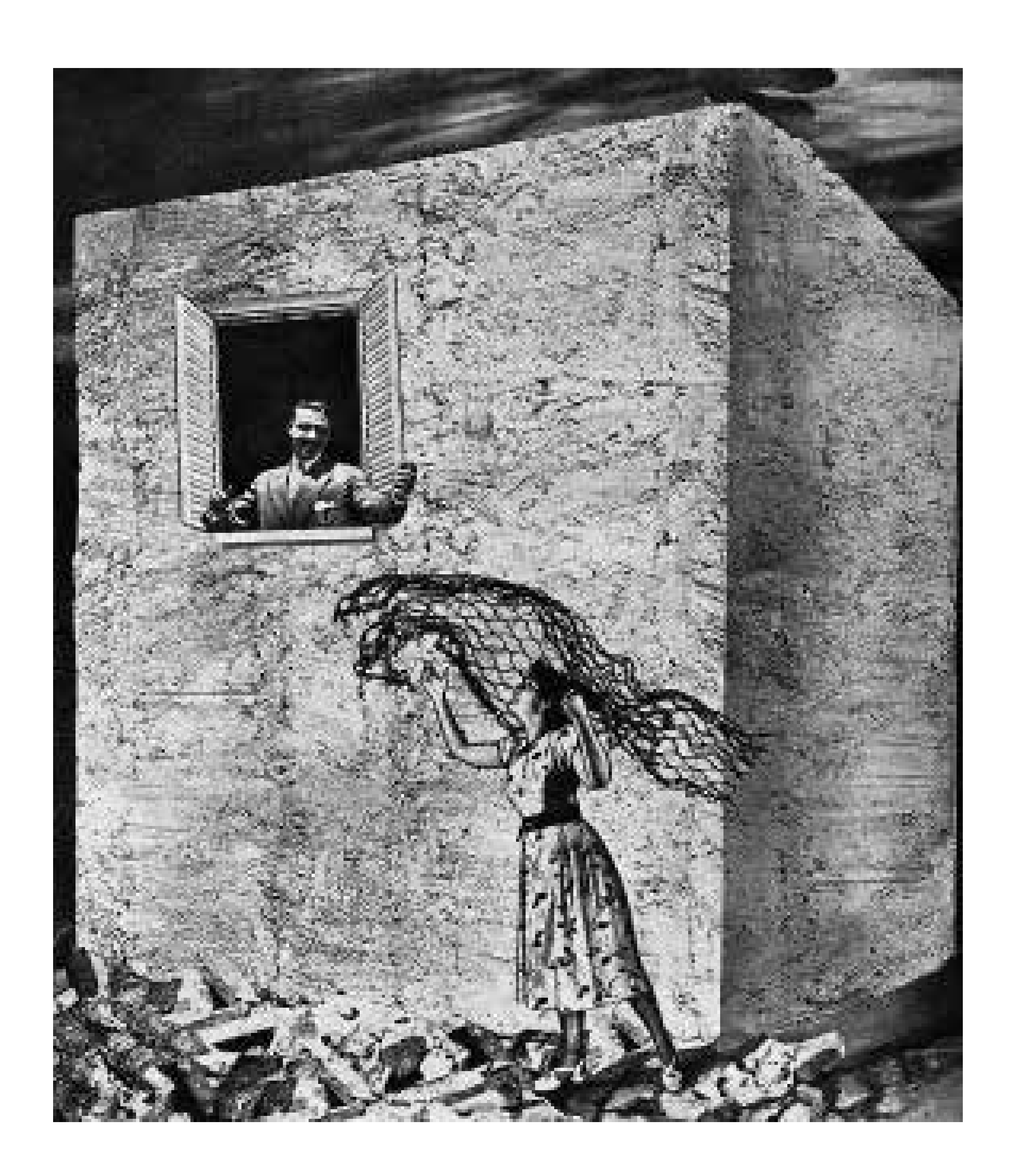


Los sueños de persecuciones
Idilio nº 20 | 05.04.1949

Angustia



Los sueños de obstáculos
Idilio nº 21 | 12.04.1949
Sin título



Los sueños de reminiscencias
Idilio nº 22 | 19.04.1949

Consentimiento

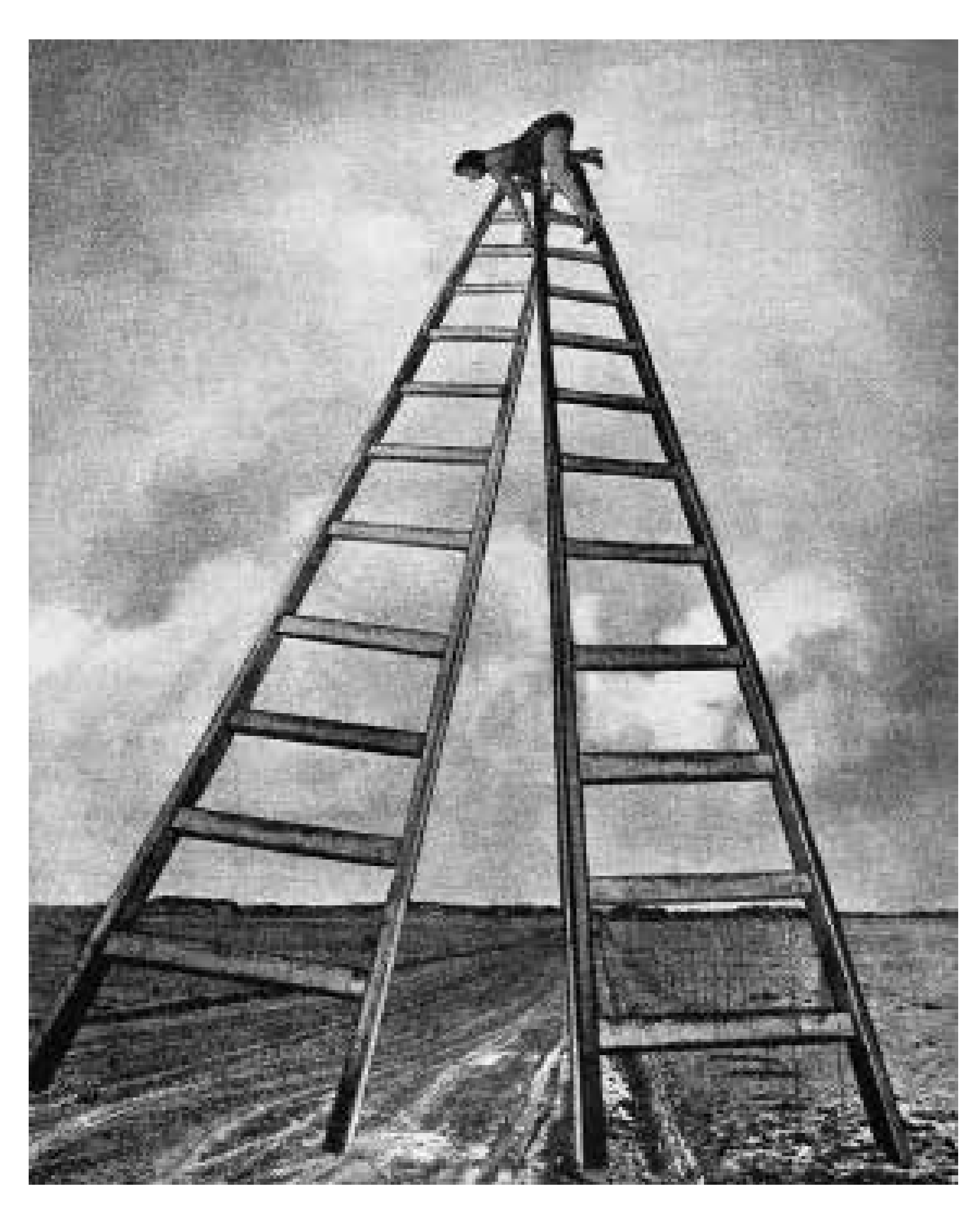


Los sueños de individualización
Idilio nº 23 | 26.04.1949
Sin título



Los sueños de muerte
Idilio nº 24 | 03.05.1949

Último beso



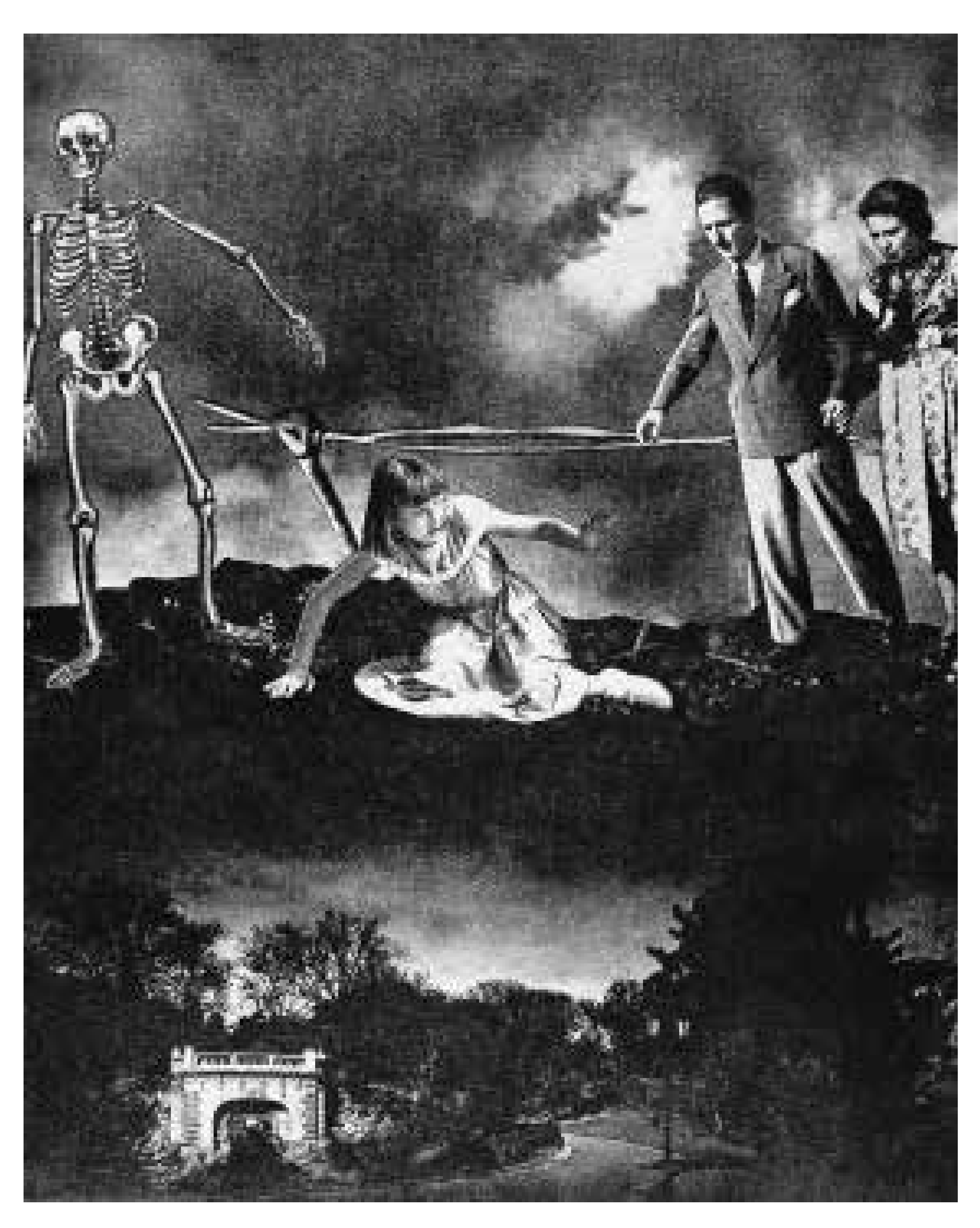
Los sueños de escaleras
Idilio nº 25 | 10.05.1949

Perspectiva



Los sueños de incomunicaciones
Idilio nº 26 | 17.05.1949

Llamada



Los sueños de elecciones ineludibles
Idilio nº 27 | 24.05.1949
Sin título



Los sueños de encierro
Idilio nº 28 | 31.05.1949



Los sueños de renacimientos
Idilio nº 29 | 07.06.1949
Sin título



Los sueños de contrastes
Idilio nº 30 | 14.06.1949

Fracturas



Los sueños de triunfo y dominación
Idilio nº 31 | 21.06.1949
Sin título



Los sueños de parentesco
Idilio nº 32 | 28.06.1949

Proyectos



Los sueños de niños
Idilio nº 33 | 05.07.1949
Sin título



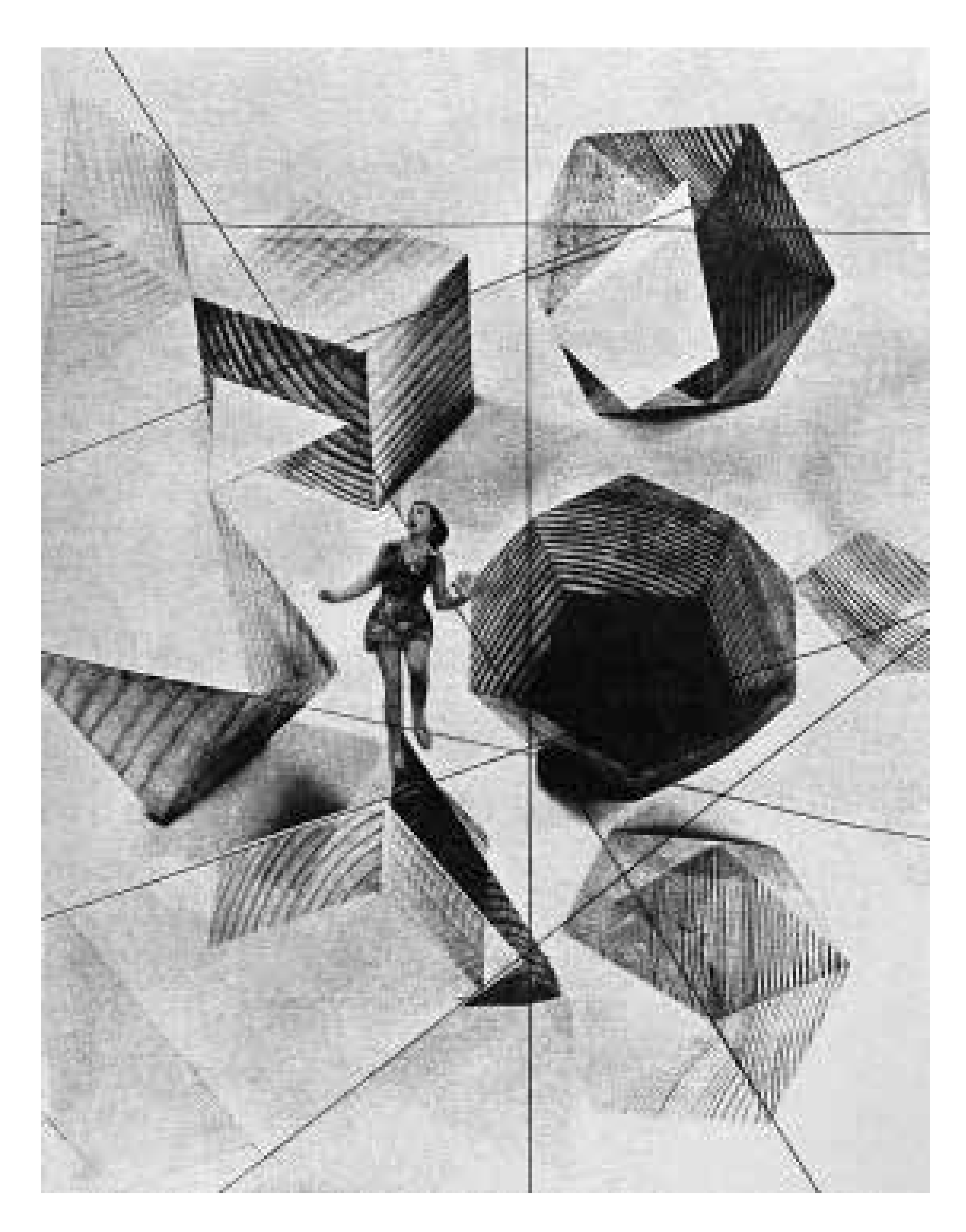
Los sueños de exámenes
Idilio nº 34 | 12.07.1949



Los sueños de elementos dinámicos
Idilio nº 35 | 19.07.1949



Los sueños de absurdos
Idilio nº 36 | 26.07.1949



Los sueños de formas
Idilio nº 37 | 02.08.1949



Los sueños de situaciones ridículas
Idilio nº 38 | 09.08.1949

Sin título



Los sueños de muñecos
Idilio nº 39 | 16.08.1949

Sorpresa



Los sueños de trenes
Idilio nº 40 | 23.08.1949

En el andén

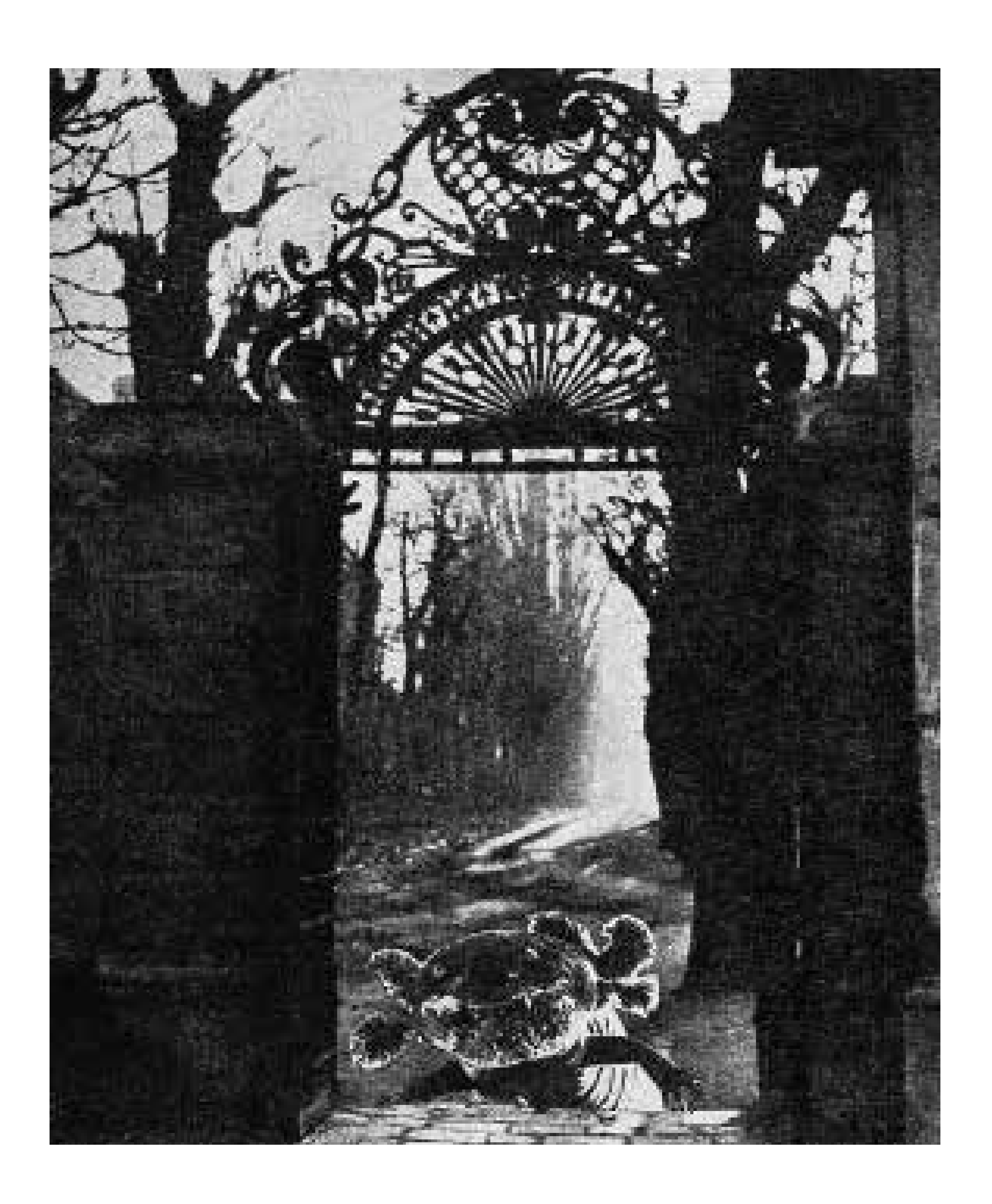


Los sueños de números
Idilio nº 41 | 30.08.1949

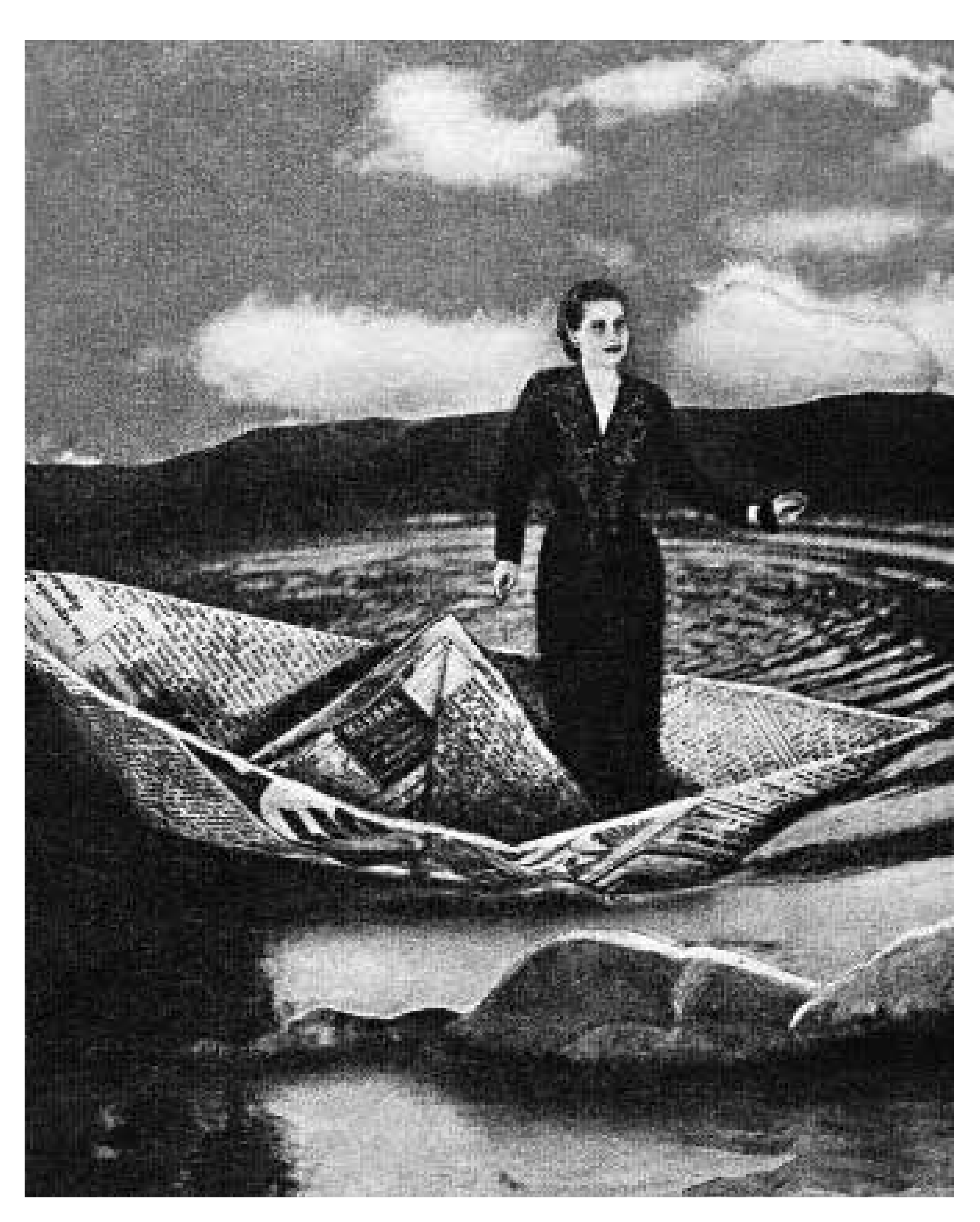
Sin título



Los sueños de rechazo
Idilio nº 42 | 06.09.1949



Los sueños de monstruos
Idilio nº 43 | 13.09.1949



Los sueños de barcos
Idilio nº 44 | 20.09.1949

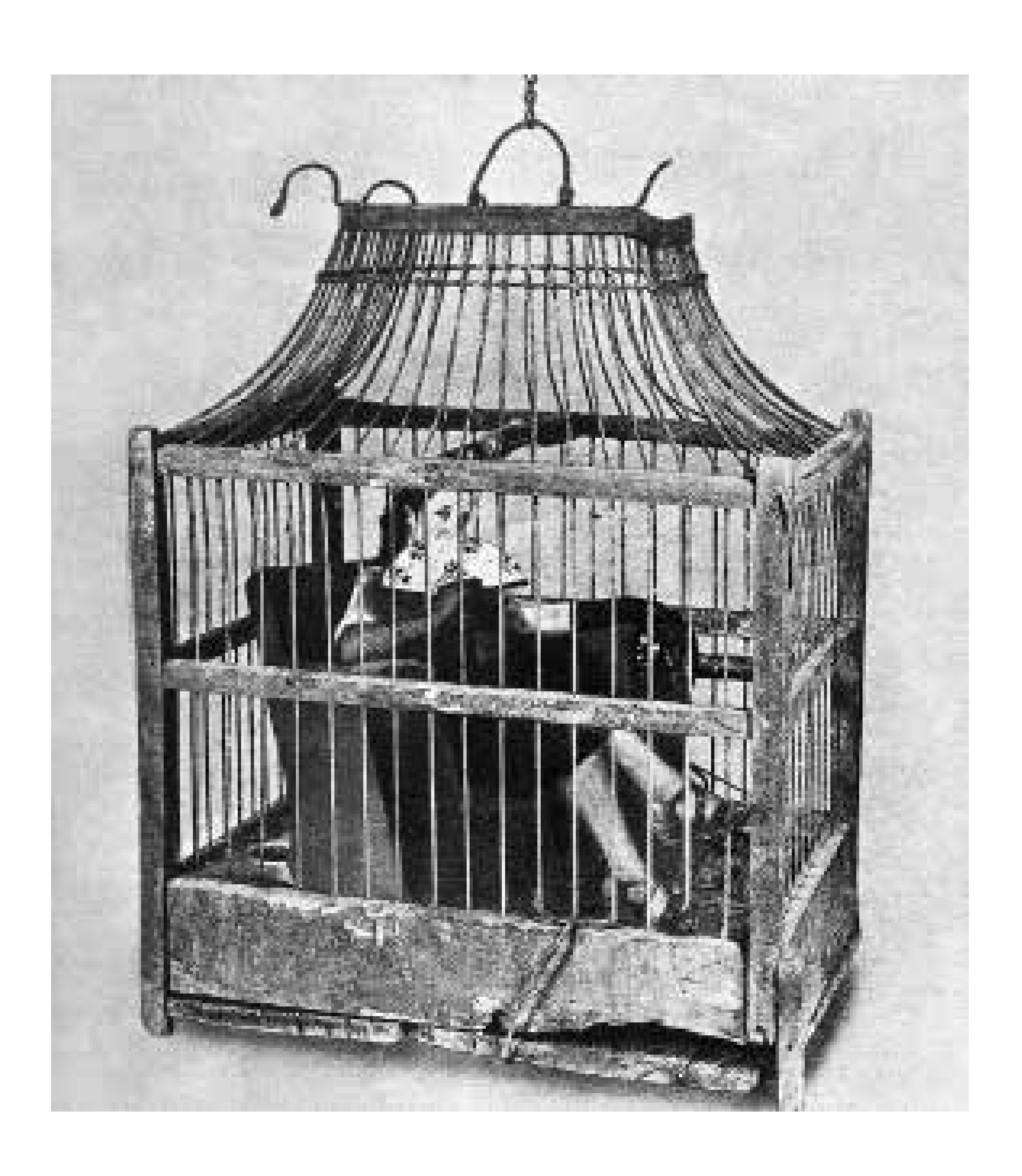
Barquito de papel



Los sueños de muerte y salvación
Idilio nº 45 | 27.09.1949
Hemisferios



Los sueños de persecución
Idilio nº 46 | 04.10.1949



Los sueños de encarcelamiento
Idilio nº 47 | 11.10.1949
Sin título



Los sueños de rechazo
Idilio nº 48 | 18.10.1949



Los sueños de máscaras
Idilio nº 49 | 25.10.1949



Los sueños de vuelo y caídas
Idilio nº 50 | 01.11.1949



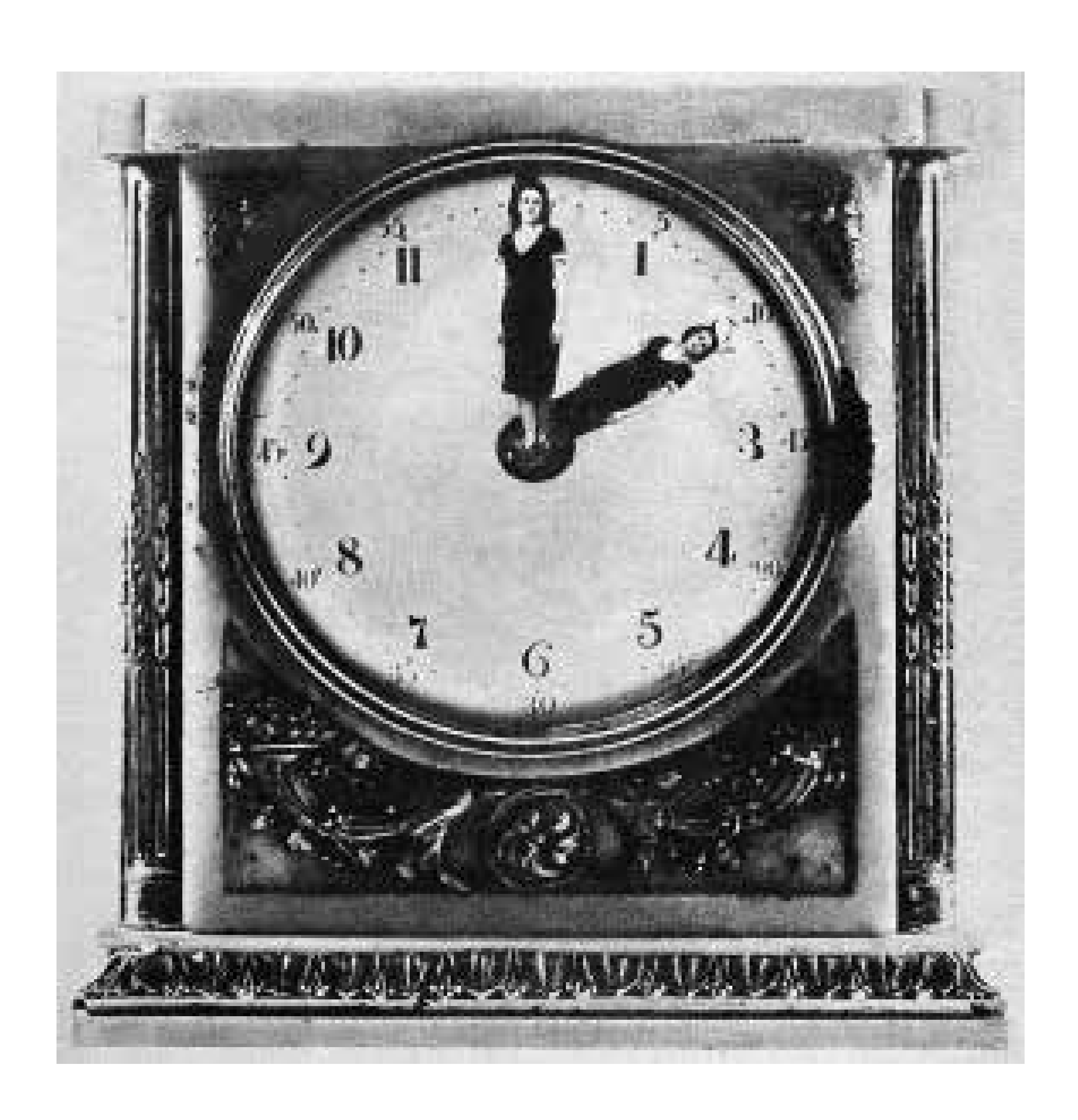
Los sueños de dinero
Idilio nº 51 | 08.11.1949



Los sueños de complicaciones
Idilio nº 52 | 15.11.1949



Los sueños de decisiones
Idilio nº 53 | 22.11.1949



Los sueños de relojes
Idilio nº 54 | 29.11.1949



Los sueños de fuego
Idilio nº 55 | 06.12.1949



Los sueños de «admiraciones»
Idilio nº 56 | 13.12.1949



Los sueños de trenes
Idilio nº 57 | 20.12.1949



Los sueños de inadaptaciones
Idilio nº 58 | 27.12.1949



Los sueños de condensación
Idilio nº 60 | 10.01.1950



Los sueños de desastres cósmicos
Idilio nº 61 | 17.01.1950



Los sueños de incomprensión
Idilio nº 62 | 24.01.1950



Los sueños de olvido
Idilio nº 63 | 31.01.1950



Los sueños de trasposiciones
Idilio nº 64 | 07.02.1950
Amor sin ilusión



Los sueños de pérdida de personalidad
Idilio nº 65 | 14.02.1950



Los sueños de enmudecimiento
Idilio nº 67 | 28.02.1950



Los sueños de desorientación
Idilio nº 68 | 07.03.1950



Los sueños de realizaciones futuras
Idilio nº 69 | 14.03.1950



Los sueños de aislamiento
Idilio nº 70 | 21.03.1950



Los sueños de espejos
Idilio nº 71 | 28.03.1950



Los sueños de encierro
Idilio nº 72 | 04.04.1950

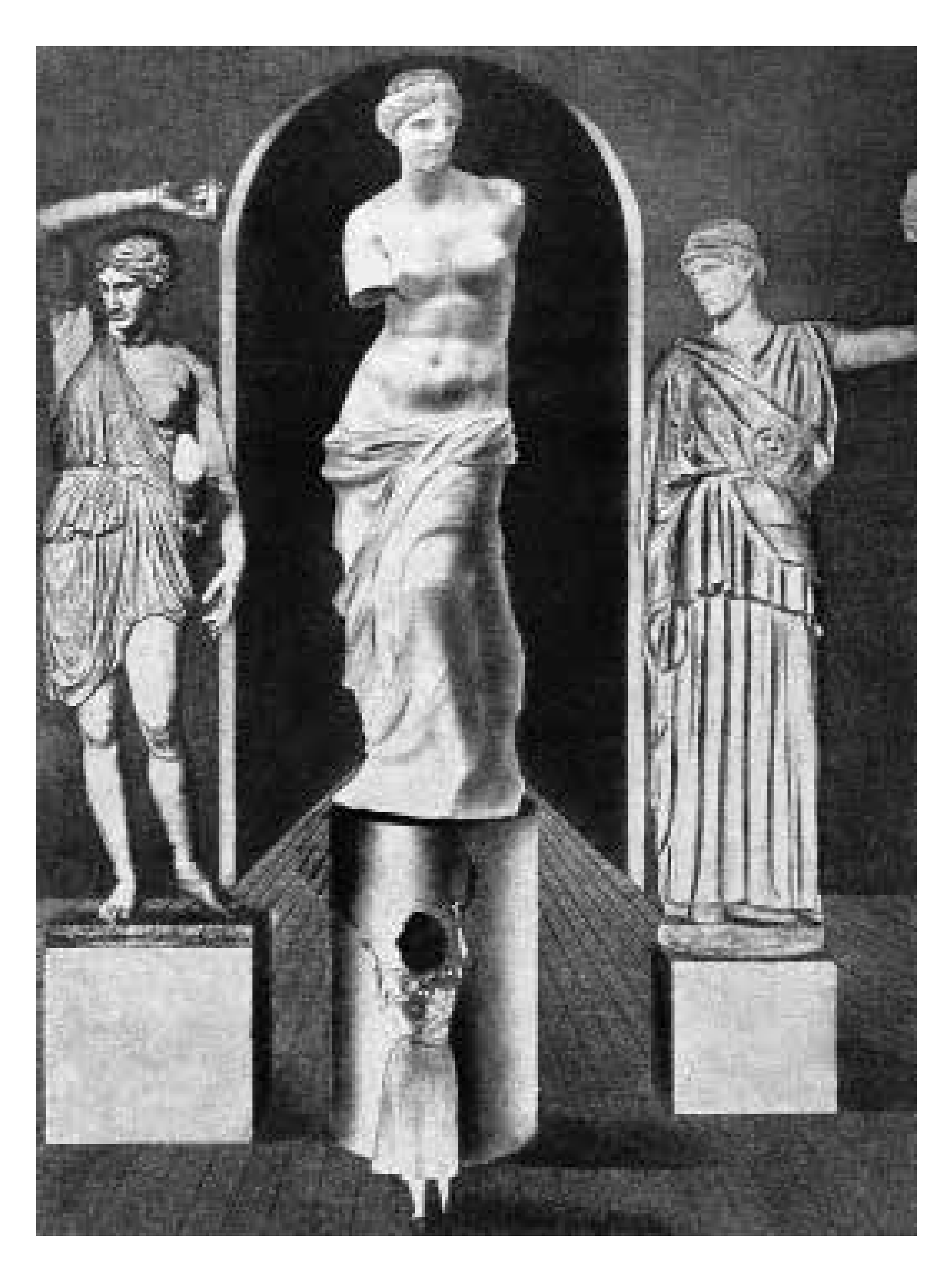
Sirena de agua dulce



Los sueños de destrucción
Idilio nº 73 | 11.04.1950



Los sueños de remembranzas
Idilio nº 74 | 18.04.1950



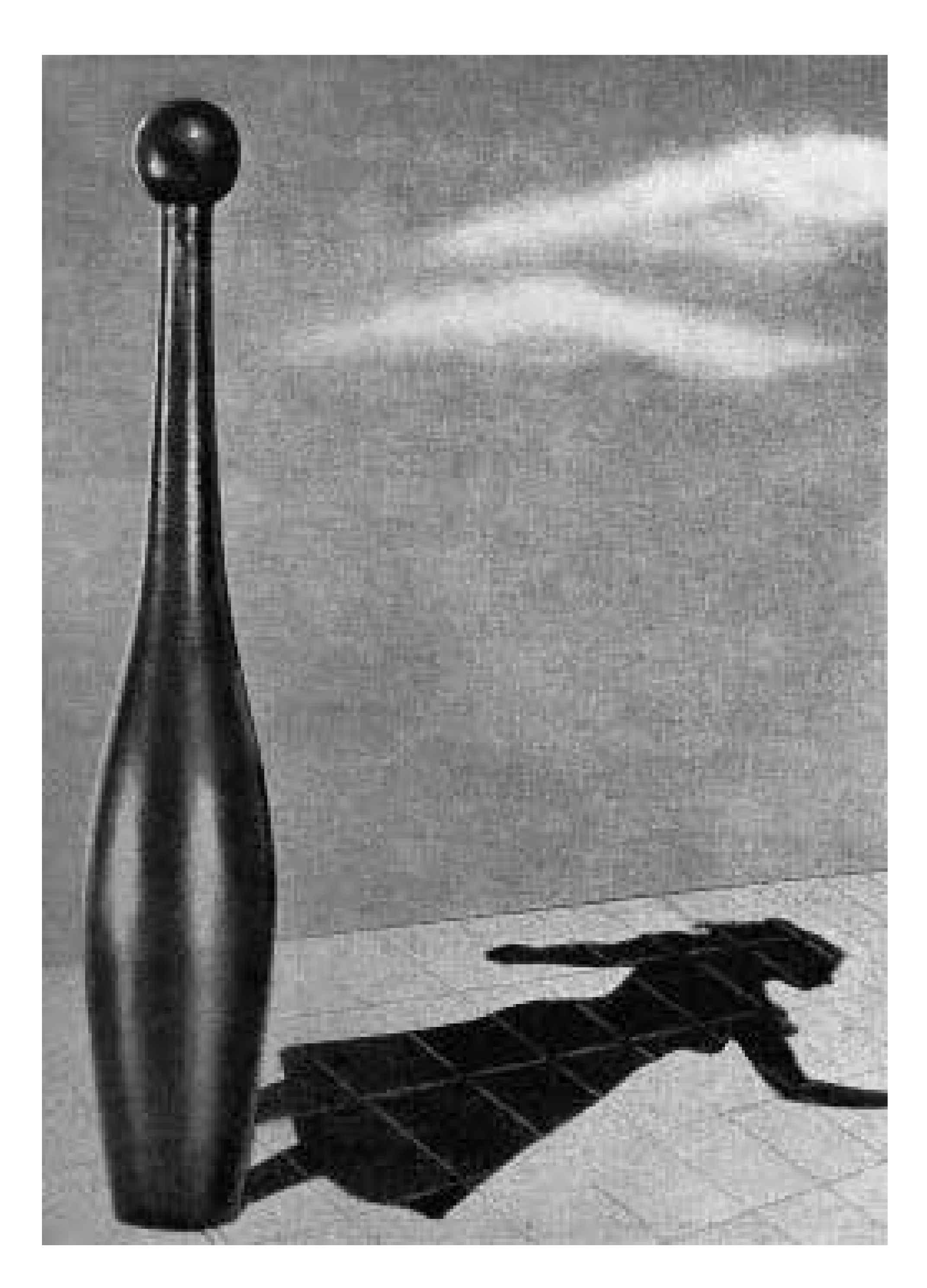
Los sueños de perfección
Idilio nº 75 | 25.04.1950



Los sueños de ideales frustrados
Idilio nº 76 | 02.05.1950



Los sueños de inexperiencias
Idilio nº 77 | 09.05.1950



Los sueños de admoniciones
Idilio nº 78 | 16.05.1950



Los sueños de ambición
Idilio nº 79 | 23.05.1950



Los sueños de inhibiciones
Idilio nº 80 | 30.05.1950

Botella del mar



Los sueños de proyección
Idilio nº 81 | 06.06.1950



Los sueños de compensación
Idilio nº 82 | 13.06.1950



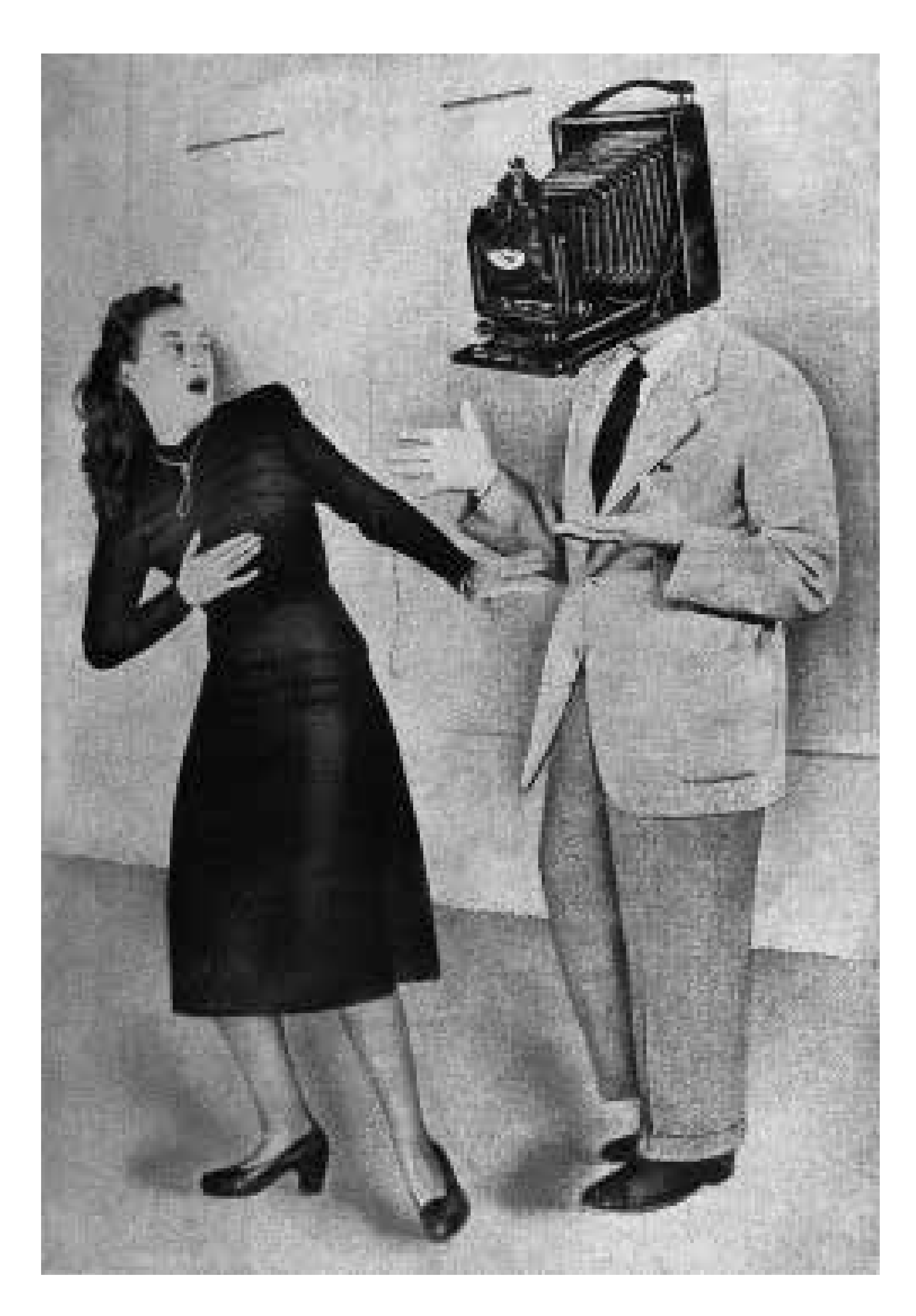
Los sueños de indecisión
Idilio nº 83 | 20.06.1950



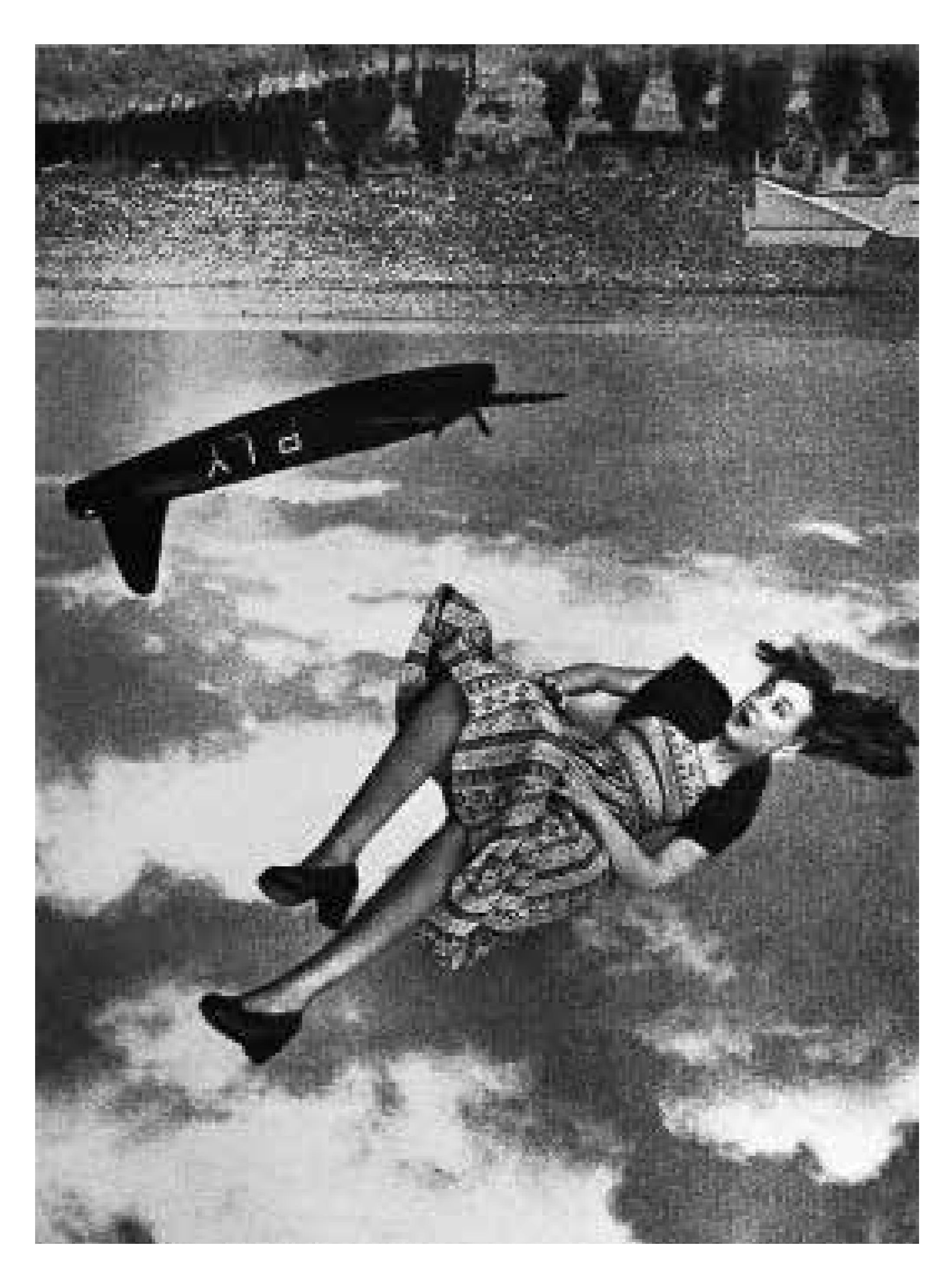
Los sueños de evasión
Idilio nº 84 | 27.06.1950



Los sueños de ambición
Idilio nº 85 | 04.07.1950



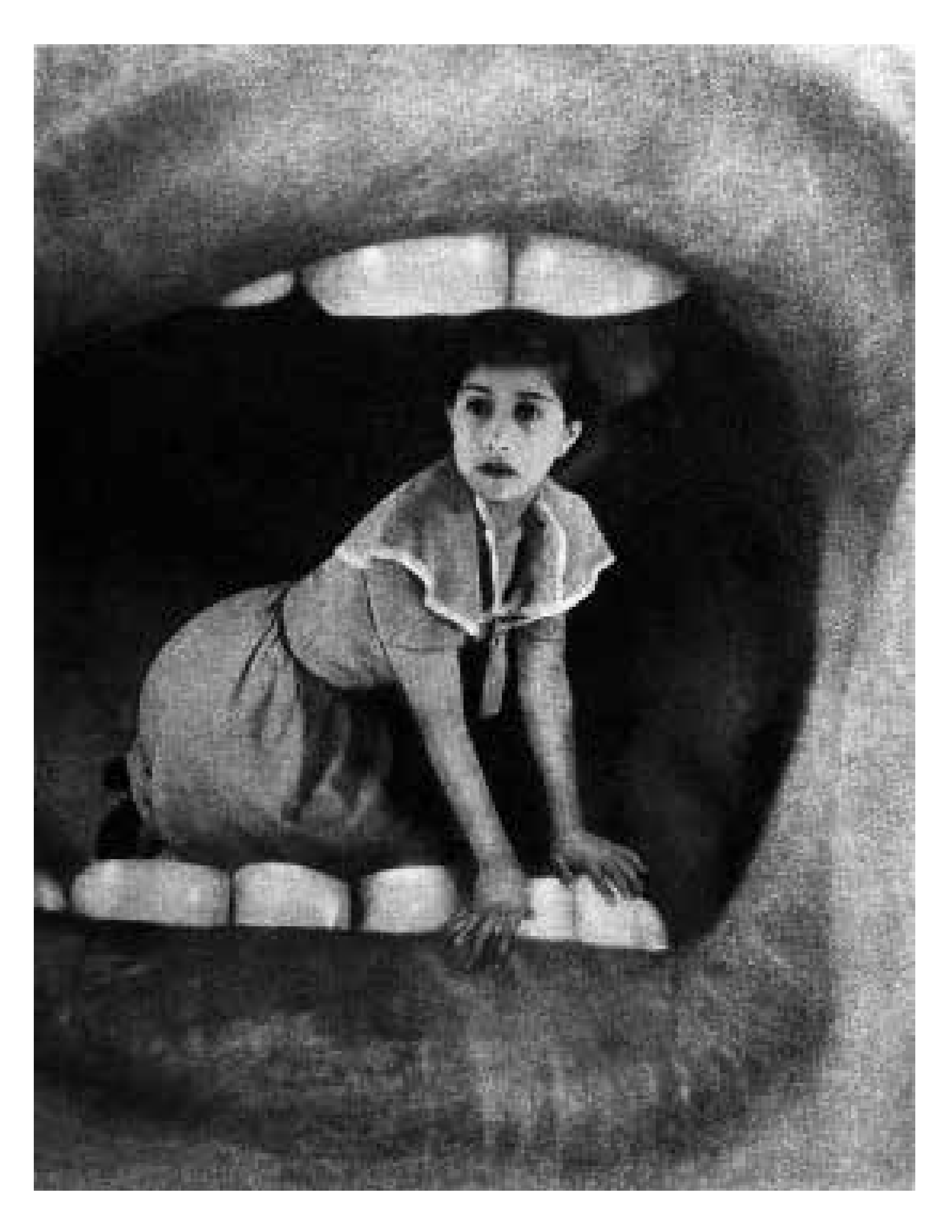
Los sueños de fotografía
Idilio nº 86 | 11.07.1950



Los sueños de precipitación
Idilio nº 87 | 18.07.1950



Los sueños de condensación
Idilio nº 88 | 25.07.1950



Los sueños de dependencia
Idilio nº 89 | 01.08.1950



Los sueños de anhelos desmesurados
Idilio nº 90 | 08.08.1950



Los sueños de advertencia
Idilio nº 91 | 15.08.1950



Los sueños de desquite
Idilio nº 92 | 22.08.1950



Los sueños de conflictos matrimoniales
Idilio nº 93 | 29.08.1950



Los sueños de evasión
Idilio nº 94 | 05.09.1950



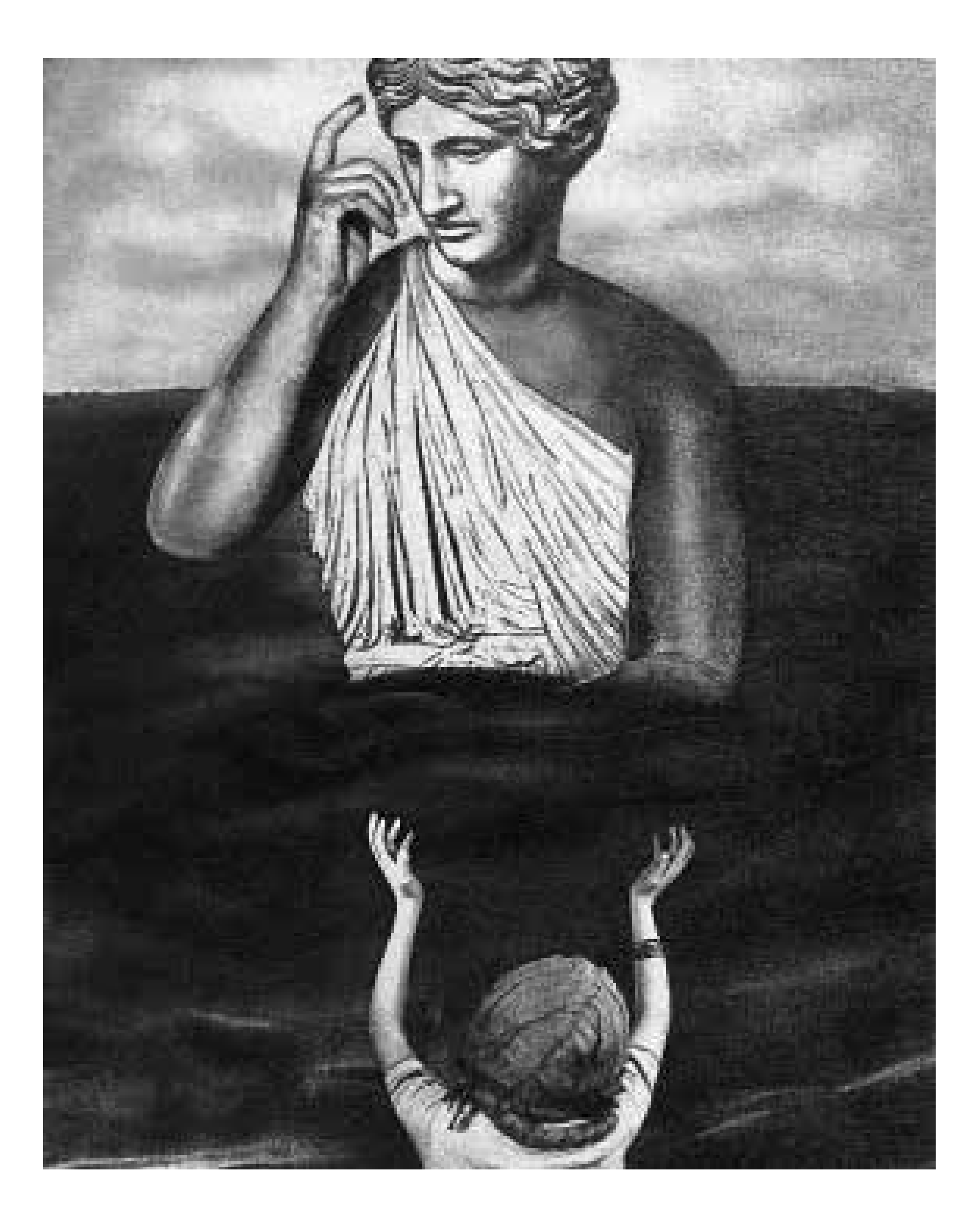
Los sueños de curación
Idilio nº 95 | 12.09.1950



Los sueños de celos
Idilio nº 96 | 19.09.1950



Los sueños de música y mar
Idilio nº 97 | 26.09.1950



Los sueños de protesta
Idilio nº 98 | 03.10.1950



Los sueños de liberación
Idilio nº 99 | 10.10.1950

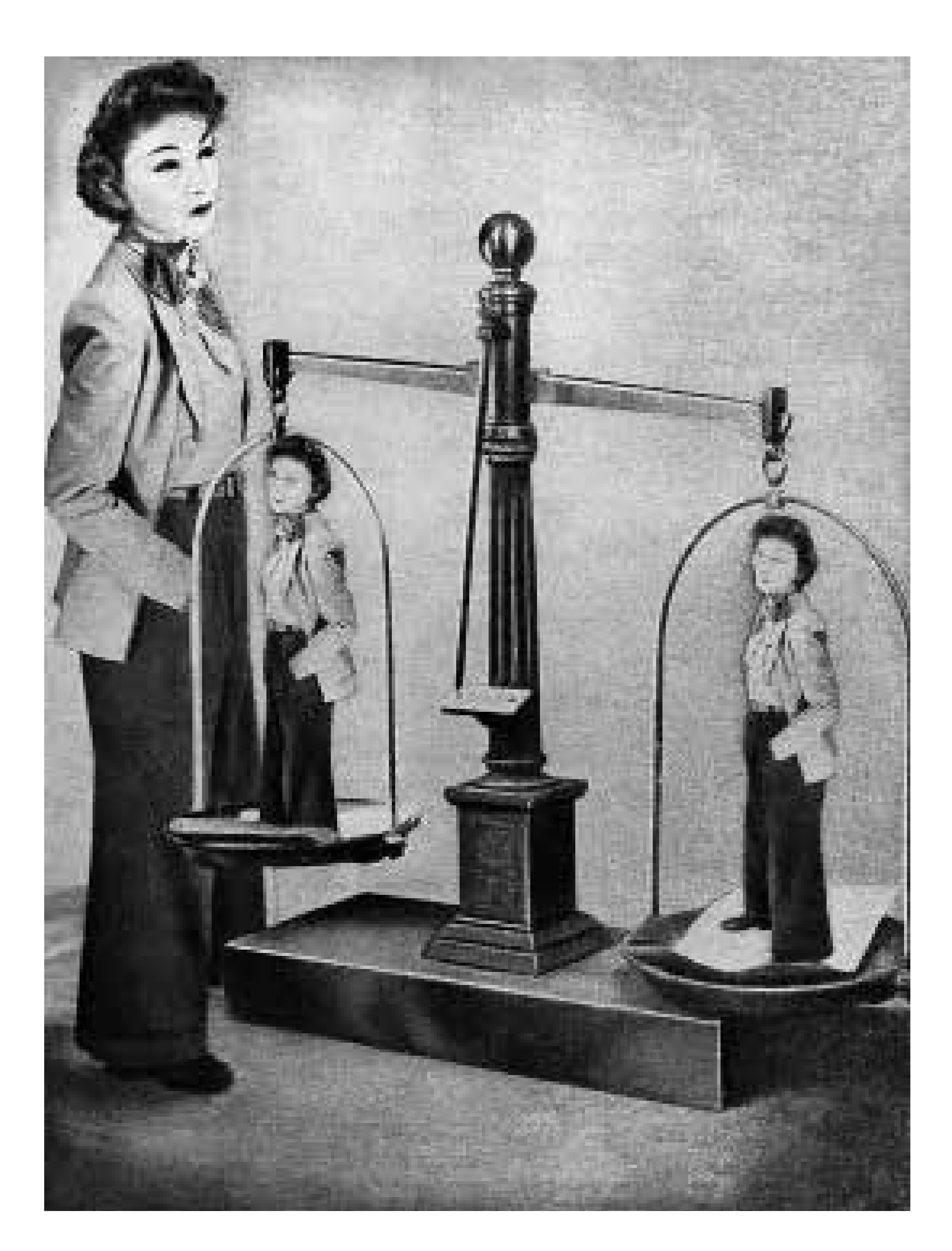


Los sueños de agua
Idilio nº 100 | 17.10.1950



Los sueños de pincel
Idilio nº 101 | 24.10.1950

Made in England



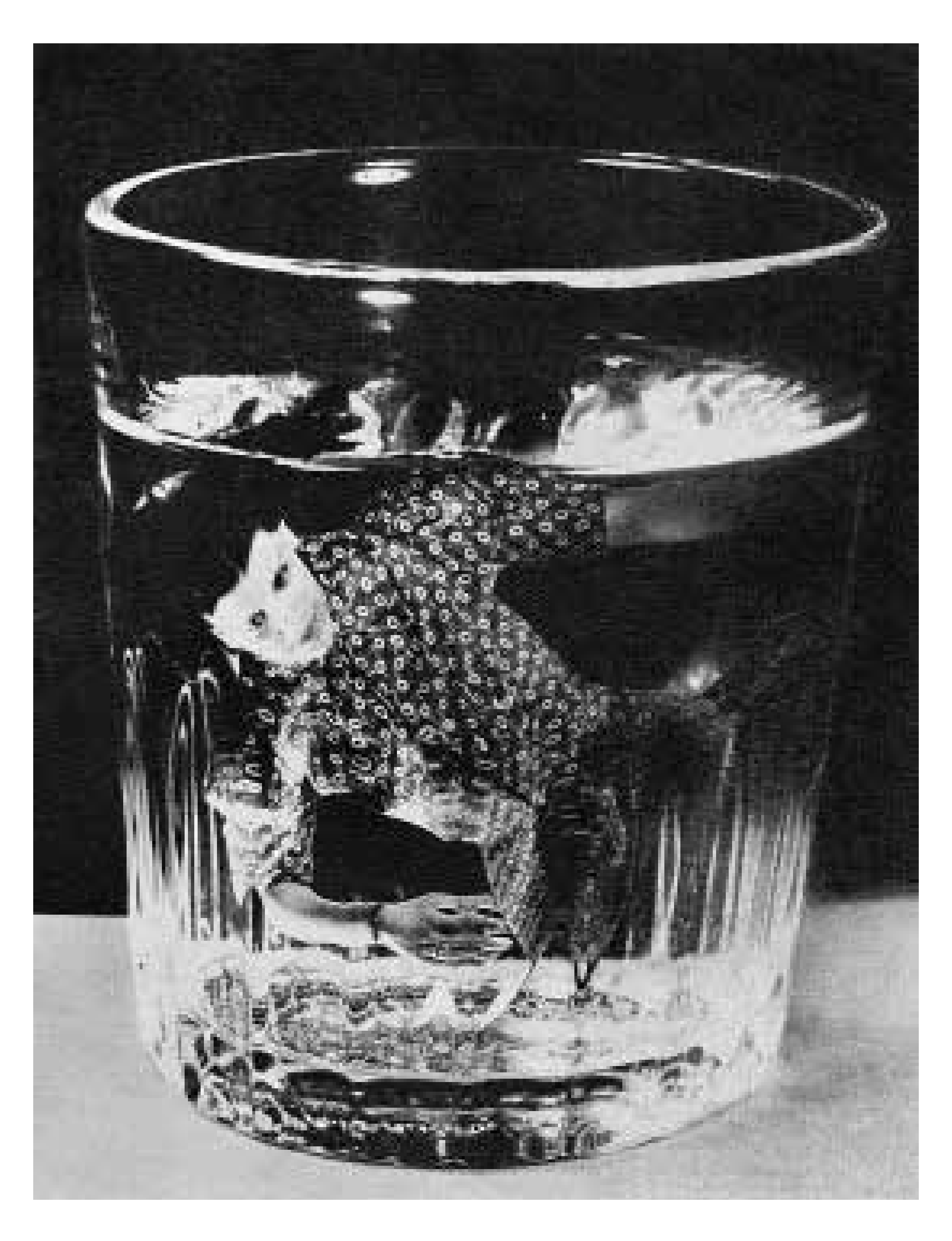
Los sueños de balanza
Idilio nº 102 | 31.10.1950



Los sueños de manos
Idilio nº 103 | 07.11.1950



Los sueños de felinos
Idilio nº 104 | 14.11.1950



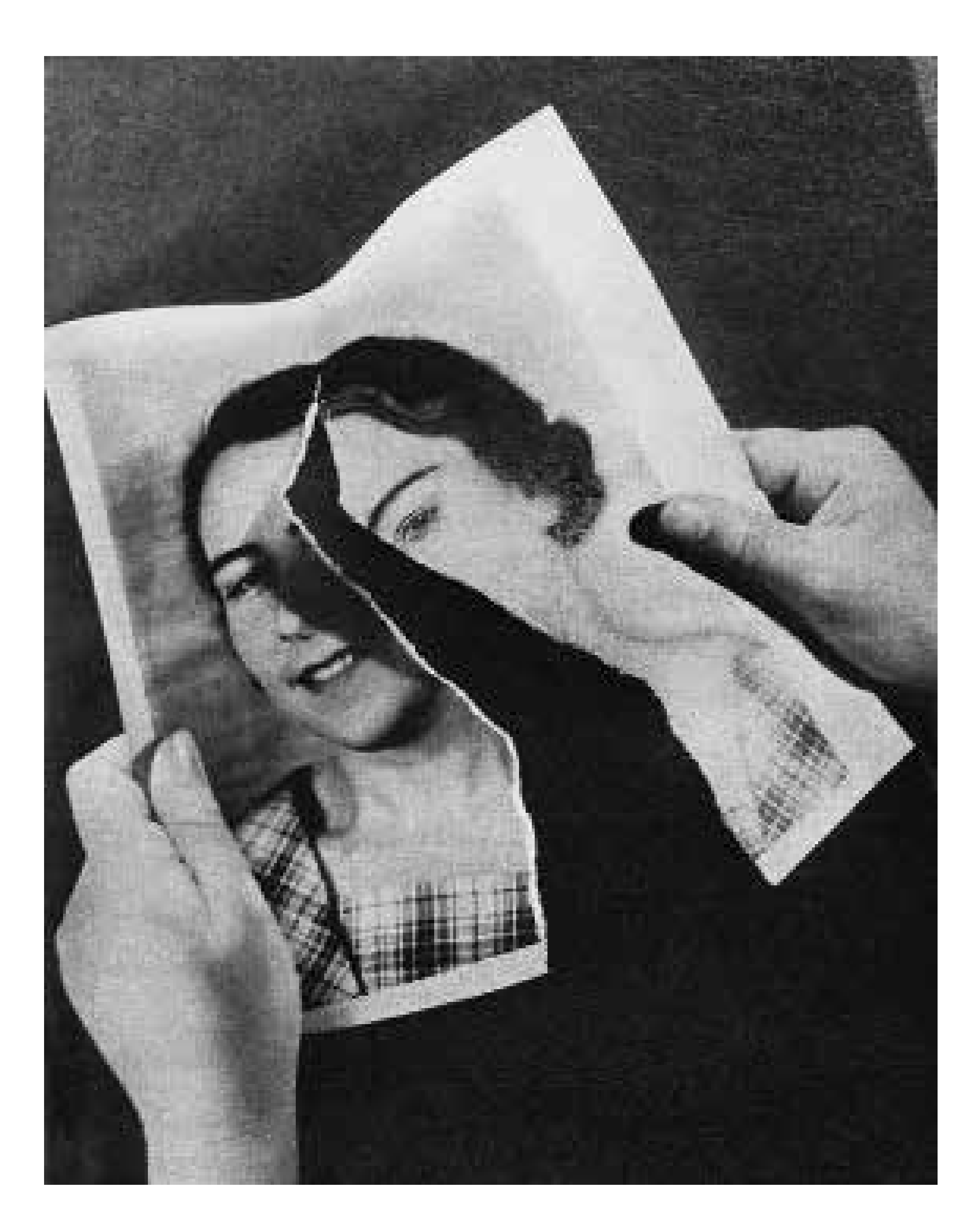
Los sueños de ahogamiento
Idilio nº 105 | 21.11.1950



Los sueños de encrucijada
Idilio nº 106 | 28.11.1950



Los sueños de derrumbe
Idilio nº 107 | 05.12.1950



Los sueños de disconformidad
Idilio nº 108 | 12.12.1950



Los sueños de ajedrez
Idilio nº 109 | 19.12.1950



Los sueños de máscara
Idilio nº 111 | 02.01.1951



Los sueños de pavo real
Idilio nº 112 | 09.01.1951



Los sueños de vuelo
Idilio nº 113 | 16.01.1951



Los sueños de agua
Idilio nº 114 | 23.01.1951



Los sueños de raíces
Idilio nº 115 | 30.01.1951



Los sueños de luna
Idilio nº 116 | 06.02.1951



Los sueños con actores
Idilio nº 117 | 13.02.1951



Los sueños de sacrificio
Idilio nº 118 | 20.02.1951



Los sueños de autorreproche
Idilio nº 119 | 27.02.1951



Los sueños geométricos
Idilio nº 120 | 06.03.1951



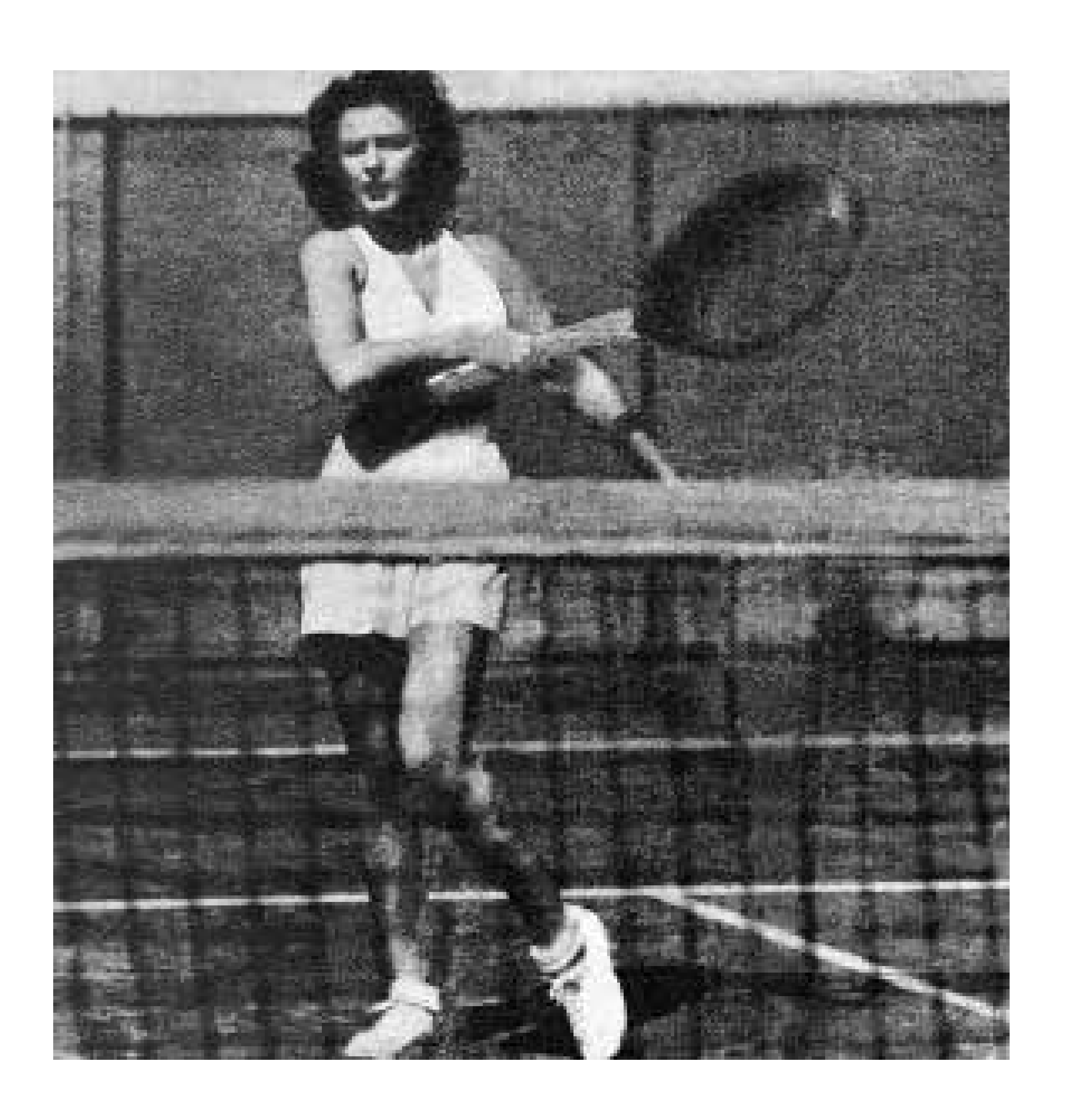
Los sueños con lluvia de barro
Idilio nº 121 | 13.03.1951



Sueños de frutos
Idilio nº 122 | 20.03.1951



Sueño de barcos
Idilio nº 123 | 27.03.1951



Sueño de frustración
Idilio nº 124 | 03.04.1951



Sueño de bicicletas
Idilio nº 125 | 10.04.1951



Sueño de comida
Idilio nº 126 | 17.04.1951



Sueño de exhibicionismo
Idilio nº 127 | 24.04.1951



Sueño de adornos
Idilio nº 128 | 01.05.1951



Sueño de advertencia
Idilio nº 129 | 08.05.1951



Sueño de duda
Idilio nº 130 | 15.05.1951



Sueño de falta de personalidad
Idilio nº 132 | 29.05.1951



Sueño de angustia
Idilio nº 133 | 05.06.1951



Sueño de negativismo
Idilio nº 134 | 12.06.1951



Sueño de conflicto espiritual
Idilio nº 135 | 19.06.1951



Sueño de armonía anímica
Idilio nº 136 | 26.06.1951



Sueño de indecisión
Idilio nº 137 | 03.07.1951
No destiñe con el agua



Sueño de purificación
Idilio nº 138 | 10.07.1951



Sueño de independencia
Idilio nº 139 | 17.07.1951



Sueño de incertidumbre
Idilio nº 140 | 24.07.1951

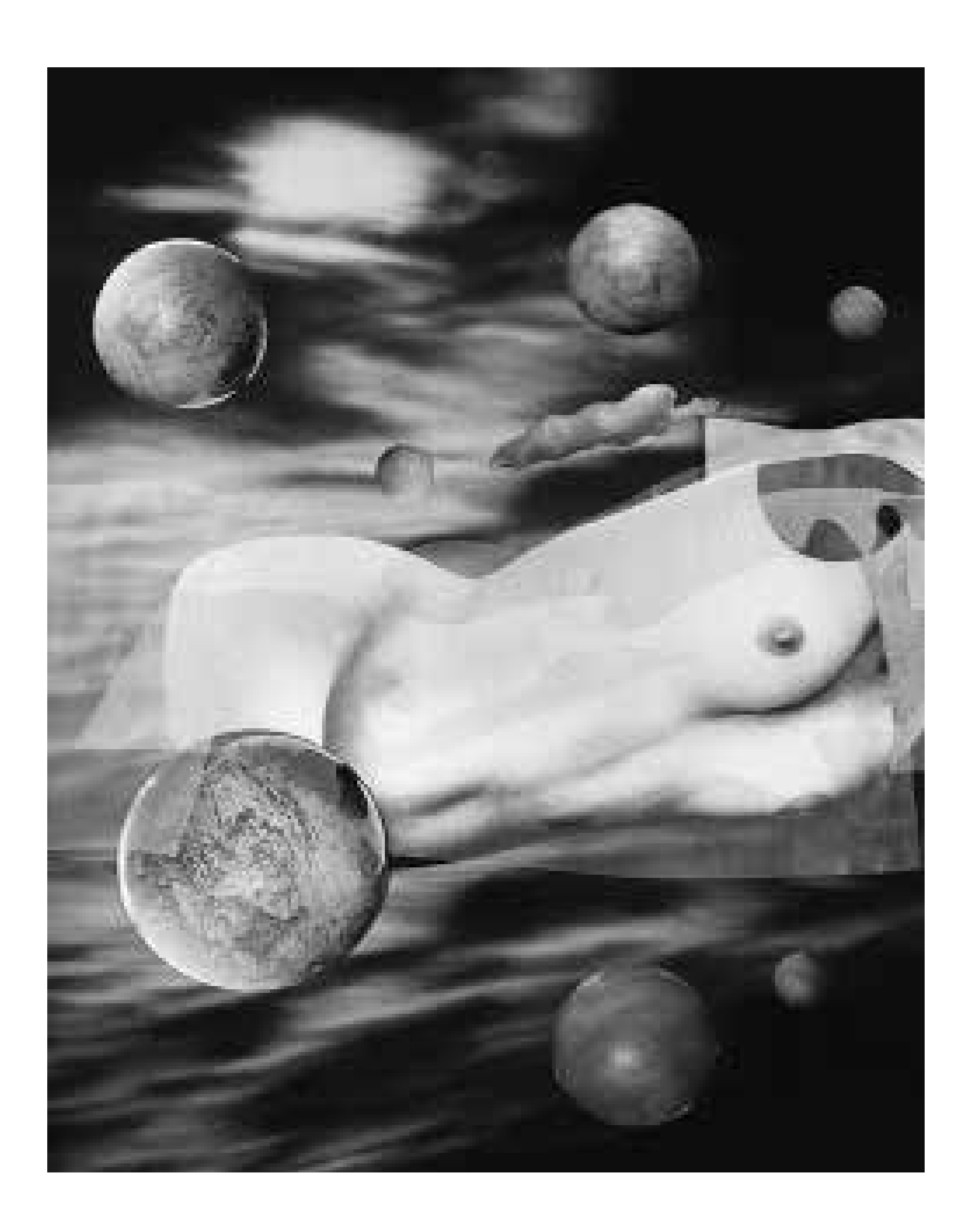
Obras modificadas

Después de la entrega de los fotomontajes originales a la revista *Idilio*, Grete modificó siete de los *Sueños*. Posiblemente lo hizo con ocasión de exponerlos en el Foto Club Argentino, en 1967.



Extrañamiento

Segunda versión de *Los sueños de cuerpo*
Idilio nº 5 | 23.11.1948



Cuerpos celestes

Segunda versión de *Sueño cósmico*
Idilio nº 18 | 22.03.1949



En el andén

Segunda versión de *Los sueños de trenes*
Idilio nº 40 | 23.08.1949



Amor sin ilusión

Segunda versión de *Los sueños de transposiciones*
Idilio nº 64 | 07.02.1950



Botella del mar

Segunda versión de *Los sueños de inhibiciones*
Idilio nº 80 | 30.05.1950



Made in England

Segunda versión de *Los sueños de pincel*
Idilio nº 101 | 24.10.1950



No destiñe con el agua

Segunda versión de *Sueño de indecisión*
Idilio nº 137 | 03.07.1951

Obras faltantes

En la colección de *Idilio* de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires –única existente hasta donde sabemos– faltan cuatro números: 59, 66, 110 y 131. Fue imposible encontrarlos en otras hemerotecas, colecciones privadas o negocios de publicaciones antiguas. El archivo de Grete guarda una de las imágenes faltantes, recortada de la revista: *Sueño de dominación*, y cuatro *Sueños* que no figuran entre las 136 imágenes de la Biblioteca Nacional. Esto último significa que Grete compuso un fotomontage más de los editados efectivamente en la revista.



Artículos eléctricos para el hogar



En esta hora



Sirena de mar



El ojo eterno



Los sueños de dominación

Recorte de la revista *Idilio* que no consigna el número y fecha
Colección Archivo Grete Stern

Listado de obra*

Sueños

El mundo misterioso de los sueños [p. 41]
Idilio nº 1 | 26.10.1948

El mundo misterioso de los sueños [p. 42]
Idilio nº 2 | 02.11.1948

Los sueños de caída [p. 43]
Idilio nº 3 | 09.11.1948

El sueño de vestido [p. 44]
Idilio nº 4 | 16.11.1948
La acusada

Los sueños del cuerpo [p. 45]
Idilio nº 5 | 16.11.1948
Extrañamiento

Los sueños de animales [p. 46]
Idilio nº 6 | 30.11.1948
Sin título

El sueño de fracaso [p. 47]
Idilio nº 7 | 07.12.1948
Café concert

Un sueño de frutas [p. 48]
Idilio nº 8 | 14.12.1948
Sin título

El sueño de la puerta cerrada [p. 49]
Idilio nº 9 | 21.12.1948
Sin título

El niño en los sueños [p. 50]
Idilio nº 10 | 28.12.1948
Niño flor

Un sueño de peligro [p. 51]
Idilio nº 11 | 04.01.1949
Sin título

Los sueños de peligro [p. 52]
Idilio nº 12 | 11.01.1949
Sin título

Los sueños de vegetales [p. 53]
Idilio nº 13 | 18.01.1949
Sin título

* De los 140 fotomontajes que se publicaron en la Revista *Idilio*, sólo se conservan 46 negativos originales. Existen diferentes copias positivadas.
Las obras que aparecen destacadas en gris, son las que se han expuesto en el Círculo de Bellas Artes con motivo de la exposición «Grete Stern. Sueños» en la Sala Minerva, del 30 de septiembre de 2015 al 31 de enero de 2016. En este caso son copias positivadas por Horacio Coppola, marido de la artista.
23,5 x 30,5 cm. Gelatina de plata. 2007/2001. Colección particular

Los sueños de desdoblamiento [p. 54]
Idilio nº 14 | 25.01.1949
Sin título

Los sueños de cansancio [p. 55]
Idilio nº 15 | 01.02.1949
Sin título

«Sobre el abismo» [p. 56]
Idilio nº 16 | 08.03.1949
Sin título

Los sueños del espejo [p. 57]
Idilio nº 17 | 15.03.1949
¿Quién será?

Sueño cósmico [p. 58]
Idilio nº 18 | 23.03.1949
Mundos

Los sueños de peces [p. 59]
Idilio nº 19 | 29.03.1949
Sin título

Los sueños de persecuciones [p. 60]
Idilio nº 20 | 05.04.1949
Angustia

Los sueños de obstáculos [p. 61]
Idilio nº 21 | 12.04.1949
Sin título

Los sueños de reminiscencias [p. 62]
Idilio nº 22 | 19.04.1949
Consentimiento

Los sueños de individualización [p. 63]
Idilio nº 23 | 26.04.1949
Sin título

Los sueños de muerte [p. 64]
Idilio nº 24 | 03.05.1949
Último beso

Los sueños de escaleras [p. 65]
Idilio nº 25 | 10.05.1949
Perspectiva

Los sueños de incomunicaciones [p. 66]
Idilio nº 26 | 17.05.1949
Llamada

Los sueños de elecciones ineludibles [p. 67]
Idilio nº 27 | 24.05.1949
Sin título

Los sueños de encierro [p. 68]
Idilio nº 28 | 31.05.1949

Los sueños de renacimientos [p. 69]
Idilio nº 29 | 07.06.1949
Sin título

Los sueños de contrastes [p. 70]
Idilio nº 30 | 14.06.1949
Fracturas

Los sueños de triunfo y dominación [p. 71]
Idilio nº 31 | 21.06.1949
Sin título

Los sueños de parentesco [p. 72]
Idilio nº 32 | 28.06.1949
Proyectos

Los sueños de niños [p. 73]
Idilio nº 33 | 05.07.1949
Sin título

Los sueños de exámenes [p. 74]
Idilio nº 34 | 12.07.1949

Los sueños de elementos dinámicos [p. 75]
Idilio nº 35 | 19.07.1949

Los sueños de absurdos [p. 76]
Idilio nº 36 | 26.07.1949

Los sueños de formas [p. 77]
Idilio nº 37 | 02.08.1949

Los sueños de situaciones ridículas [p. 78]
Idilio nº 38 | 09.08.1949
Sin título

Los sueños de muñecos [p. 79]
Idilio nº 39 | 16.08.1949
Sorpresa

Los sueños de trenes [p. 80]
Idilio nº 40 | 23.08.1949
En el andén

Los sueños de ideales frustrados [p. 114]
Idilio nº 76 | 02.05.1950

Los sueños de inexperiencias [p. 115]
Idilio nº 77 | 09.05.1950

Los sueños de admoniciones [p. 116]
Idilio nº 78 | 16.05.1950

Los sueños de ambición [p. 117]
Idilio nº 79 | 23.05.1950

Los sueños de inhibiciones [p. 118]
Idilio nº 80 | 30.05.1950
Botella del mar

Los sueños de proyección [p. 119]
Idilio nº 81 | 06.06.1950

Los sueños de compensación [p. 120]
Idilio nº 82 | 13.06.1950

Los sueños de indecisión [p. 121]
Idilio nº 83 | 20.06.1950

Los sueños de evasión [p. 122]
Idilio nº 84 | 27.06.1950

Los sueños de ambición [p. 123]
Idilio nº 85 | 04.07.1950

Los sueños de fotografía [p. 124]
Idilio nº 86 | 11.07.1950

Los sueños de precipitación [p. 125]
Idilio nº 87 | 18.07.1950

Los sueños de condensación [p. 126]
Idilio nº 88 | 25.07.1950

Los sueños de dependencia [p. 127]
Idilio nº 89 | 01.08.1950

Los sueños de anhelos desmesurados [p. 128]
Idilio nº 90 |08.08.1950

Los sueños de advertencia [p. 129]
Idilio nº 91 | 15.08.1950

Los sueños de desquite [p. 130]
Idilio nº 92 | 22.08.1950

Los sueños de conflictos matrimoniales [p. 131]
Idilio nº 93 | 29.08.1950

Los sueños de evasión [p. 132]
Idilio nº 94 | 05.09.1950

Los sueños de curación [p. 133]
Idilio nº 95 | 12.09.1950

Los sueños de celos [p. 134]
Idilio nº 96 | 19.09.1950

Los sueños de música y mar [p. 135]
Idilio nº 97 | 26.09.1950

Los sueños de protesta [p. 136]
Idilio nº 98 | 03.10.1950

Los sueños de liberación [p. 137]
Idilio nº 99 | 10.10.1950

Los sueños de agua [p. 138]
Idilio nº 100 | 17.10.1950

Los sueños de pincel [p. 139]
Idilio nº 101 | 24.10.1950
Made in England

Los sueños de balanza [p. 140]
Idilio nº 102 | 31.10.1950

Los sueños de manos [p. 141]
Idilio nº 103 | 07.11.1950

Los sueños de felinos [p. 142]
Idilio nº 104 | 14.11.1950

Los sueños de ahogamiento [p. 143]
Idilio nº 105 | 21.11.1950

Los sueños de encrucijada [p. 144]
Idilio nº 106 | 28.11.1950

Los sueños de derrumbe [p. 145]
Idilio nº 107 | 05.12.1950

Los sueños de disconformidad [p. 146]
Idilio nº 108 | 12.12.1950

Los sueños de ajedrez [p. 147]
Idilio nº 109 | 19.12.1950

Obras modificadas

Extrañamiento [p. 179]
Segunda versión de *Los sueños de cuerpo*
Idilio nº 5 | 23.11.1948

Cuerpos celestes [p. 180]
Segunda versión de *Sueño cósmico*
Idilio nº 18 | 22.03.1949

En el andén [p. 181]
Segunda versión de *Los sueños de trenes*
Idilio nº 40 | 23.08.1949

Amor sin ilusión [p. 182]
Segunda versión de *Los sueños de transposiciones*
Idilio nº 64 | 07.02.1950

Botella del mar [p. 183]
Segunda versión de *Los sueños de inhibiciones*
Idilio nº 80 | 30.05.1950

Made in England [p. 184]
Segunda versión de *Los sueños de pincel*
Idilio nº 101 | 24.10.1950

No destiñe con el agua [p. 185]
Segunda versión de *Sueño de indecisión*
Idilio nº 137 | 03.07.1951

Obras faltantes

Artículos eléctricos para el hogar [p. 189]
Gelatina de plata, 30,5 x 23,5 cm
2007/2001
Colección particular

En esta hora [p. 190]
Gelatina de plata, 23,5 x 30,5 cm
2007/2001
Colección particular

Sirena de mar [p. 191]
Gelatina de plata, 23,5 x 30,5 cm
2007/2001
Colección particular

El ojo eterno [p. 192]
Gelatina de plata, 23,5 x 30,5 cm
2007/2001
Colección particular

Los sueños de dominación [p. 193]
Recorte de la Revista *Idilio* que no consigna el número y fecha
Colección Archivo Grete Stern

EL PSICOANALISIS LE AYUDARA



LOS SUEÑOS DE CONTRASTES

En esta página y la siguiente se reproduce la sección completa de *El psicoanálisis le ayudará* del número 30 de *Idilio*, donde se puede apreciar el mecanismo de la consultoría

El caso de la semana



Como cualquier cocinera

